

الصوت والصورة السمعية

في الشعر الجاهلي

«١»

د. مريم محمد هاشم البغدادي

العلاقة بين الشاعر الجاهلي والعالم من حوله علاقة حميمة، مفعمة بالفعل والحركة، وتمتلئ بالحياة، تلك العلاقة جعلته يحس الأشياء كما يراها أحياناً، ويتخطى ذلك أحياناً أخرى، فيرى في الجامد حياةً ونبضاً، ويلتفت إلى الحيوان فيجد فيه أنيساً يحس بإحساسه، ويتعامل معه بروح التعاطف والمشاركة الوجدانية، فيشعر بحضوره وإيقاع مشاركته فرحه وثرجه، فيندفع نحوه، يصف هذه الصلة النفسية والانفعالية، ويلمس الحياة والحركة والفاعلية في صوته، وفي تنفسه، وفي نظرته، وفي تلفته، وفي عدوه، وفي سكونه. وترسم أبعاد هذه الصلة فيرى أن الحياة من حوله - بما فيها من مفردات - تشاركه وجوده كما يشاركها وجودها، ذلك الوجود المبني على الاستجابة والعطاء، والزائر



بالحركة والصوت، ذلكما اللذان يشخصان الحياة ويبعثان على الألفة، ويتلاحمان إلى مآلنهاية .

والصوت- وهو نبض الحياة- ظاهرة طبيعية تدرك عن طريق السمع، وتختلف باختلاف المصدر والموقف والعمر والجنس والحالة الانفعالية والنفسية والصحية والخلقية، فمن حيث المصدر فإن صوت الإنسان غير صوت الحيوان والطير والرياح والأشياء الأخرى، وأما من حيث الموقف، فإن نبرات صوت الغضب غير نبرات الرضا والصحة والمرض وهكذا ومن حيث العمر، فإن صوت الطفل غير صوت البالغ والعجوز، والأمر نفسه بالنسبة للرجل والمرأة، كما أن هناك أصواتاً خشنة وأخرى رقيقة، وأصواتاً هادرة وأخرى ناعمة، وهناك الحادة والتدنية، ومن هنا، فإن الصوت من حيث رنينه يختلف ويتعدد بتعدد المصادر كما سيأتي لاحقاً.

وينشأ الصوت عن «اهتزاز الأجسام الصلبة أو السائلة أو الغازية، وبانتقال هذه الاهتزازات خلال الهواء أو أي وسط آخر مر من ثور في الأذن، محدثة ما تسميه الصوت، وهذه الاهتزازات الناتجة إما أن تكون منتظمة أو غير منتظمة، فإن كانت الأولى سمي الصوت الناشئ عنها بالصوت الموسيقي، وإن كانت الثانية سمي دويًا»^(١).

ويقصد بالأجسام الصلبة المعادن وما شابهها، والسوائل الماء وما يجري مجراه، وبالغازات الهواء، وينتقل الصوت حين يتحرك من «الشيء المهتز في كل الانجماحات، مثل الأمواج التي نراها عندما نسقط حجراً في الماء، فالموجات- الناتجة عن اهتزاز جسم ما- مثل التموج في الماء، تتحرك إلى الخارج في دوائر تزايدية، وعندما يتحرك خيط المطاط- مثلاً- إلى الأمام والخلف أي يهتز، فإن جزئيات الهواء الذي حوله تفعل نفس الشيء تماماً، فهي تندفع للأمام عند كل حركة أمامية للجسم المهتز، ثم تعود إلى وضعها الأصلي لتبدأ الحركة مرة أخرى.... وتتحرك جزئيات الهواء في حركتها الأمامية حركة تكفي لإزاحة جزئيات الهواء التالية لها، والتي تتحرك بدورها حركة أمامية لإزاحة جزئيات أخرى، وهكذا تصل الاهتزازات إلى أذاننا. إن طبلة الأذن مثل طبلة الأوركسترا تماماً، فعندما ترتطم بها جزئيات الهواء المتحركة، فإنه لا يوجد هواء لتحركه ولذلك فإنها تحرك طبلة الأذن بدلاً من الهواء فتتهتز وتحول الاهتزازات إلى دفعات حسية تذهب إلى العقل الذي

يفسر ها على أنها صوت». (٢) وإذن، فإن الحصول على صوت لا يتم إلا بوجود حركة ما.

وللصوت سرعة كما هي للضوء، إلا أن سرعة الصوت لا تزيد على أربع مئة وبضعة عشر متراً في الثانية، بينما تصل سرعة الضوء إلى ثلاث مئة ألف كيلومتر في الثانية، وتزداد سرعة الصوت بازدياد حرارة وكثافة وضغط الوسيط، ومن الغريب أن الفراغة أدركوا هذه القيمة، ولذا استقدوا من أشعة الشمس، وسخروها لتسخين الهواء وتشغيل «الصفارات»، وإحداث أصوات ذات مدلولات دينية... فقد أقيمت في تلك الأونة تماثيل جوفاء مشقوقة عند أقدامها وأفواهها، وحين كانت تشرق الشمس كان هواء جوف التماثيل يتمدد مطلقاً صفارات من أفواهها، فيما يحل محله هواء بارد يدخل من الشقوق قرب أقدامها». (٣) وبين الموقف العلمي الذي أشرنا إليه والموقف التجريبي عند قدماء المصريين، تبدو فلسفة الصوت عند بعض المفكرين تابعة من تخيل مغاير، فقد ذكر العالم (جوتسمان) إن «أول صراخ الوليد ومدلوله هما الطلسم الذي حاول الناس تفسيره، فاعتقدوا أن صراخ الذكور عناب لسيدنا آدم، وصراخ الإناث عناب لحواء.... بينما يرى (ميشيليب) أن صراخ الوليد فزع من استيلاء الطبيعة عليه، واستكانة لها.

وزعم آخرون أنه احتجاج ضد الولادة ومنازلته لمعترك الحياة المقعنة بالبهوس والضيق»، والرأي الأخير له ما يشابهه عند بعض شعرائنا القدامى ممن فلسفوا سبب تبرمهم بالحياة، وضيقهم بالاعيبها ويغدر الأيام وتقلبها، ومع ذلك فقد يرى العلم تفسيراً غير هذا لصوت الطفل، من حيث إنه يمثل درجة من درجات الرنين في أول مراحل حياته، إذ يتدرج هذا الصوت أو هذا الرنين فيبدو في مرحلة الطفولة غيره في مرحلة البلوغ والشباب والشيخوخة، وكلما تقدمت به السن انخفضت منطقة الصوت وتنزل إلى منطقة الأصوات الغليظة- كما يقول المختصون- فصوت المرأة يصبح أكثر خشونة ويقرب من صوت الرجل كلما تقدمت بها السن، وكذلك الحال بالنسبة للرجل، إذ تقل شدة صوته كما «تضيّق منطقة أصواته الغليظة التي تسمى فنياً بالأصوات الصدرية. وضعف الصوت ناشئ عما يحصل من الضعف التدريجي في القوة الحيوية وانخفاض الضغط التنفسي». (٤)

ولقد قسم بعض الدارسين الصوت أنواعاً، منها الخفي ومنها الشديد والمبهم،

ويحتوي كل من هذه الأصوات درجات يحددها الرنين، وعليه، فقد رأوا أن (الدندنة) هي الكلام المسموع وإن لم يكن مفهوماً لأن المصدر يخفيه، أما (التبأة) فهي الصوت القليل الشدة، و (التأمة) هي الصوت الضعيف للإنسان أو لحركته أو وطء قدميه، أما (الهسمة) فهي الصوت الخفي عامة، وهذه الدرجات تعدّ من الأصوات الخفية. أما الأصوات الشديدة فتتجسّد بالصراخ، وهو الصوت الشديد عند الفزع، و (الصياح) وهو صوت كل شيء إذا اشتد، أما (العج) فهو رفع الصوت بالتلبية، غير أن (التهليل) هو رفع الصوت بلا إله إلا الله، و (الاستهلال) صياح المولود عند الولادة، و (الزجل) رفع الصوت عند الغناء والطرب، بينما (التفع) الصراخ المرتفع.

ويقسم العلماء الأصوات المبهمة إلى (لفظ) وهو صوت مبهم غير مفهوم، و (تغمغم) وهو صوت كلام لا يبين و (لجب) وهو صوت العسكر، و (ضوضاء و جلبة) وهو اختلاط أصوات الناس والدواب، وقد رأوا أصواتاً للتدعاء والتداء، منها (الهتاف) وهو الصوت بالدعاء، و (الجخخة) وهو الصياح بالتداء، و (الجأجأة) وهي نداء الإبل للشراب، و (الهاأة) وهي نداؤها إلى العلف، أما (الايأس) فهو نداء الإبل إلى الحلب، و (السأسة) نداء الحمار... إلخ.

ولقد ميزوا بين صفات الأصوات فوجدوا منها (الشجي) وهو أحسن الأصوات وأصفاها وأكثرها نغماً، ومنها (التاعم) وهو الصوت الموقّع، و (الرطب التدي) وهو السلس، و ((الجهوري) وهو الغليظ ذو الثبرات القخمة، و (الأبح) ذو البحة المليحة إن كانت طبيعية غير طارئة، و (المدور) وهو ذو الثبرات الظاهرة دون حدة، و (الأغن) ذو الغنة الواضحة المليحة النغم، و (الكرواني) الرقيق الصافي. أما (الصياحي) فالنافر الشاذ، و (المصهرج) وهو الخالي من الترجيع والنغم، و (المصلصل) وهو الجاف الخالي من الحركة الفنية، و (الأخن)، وهو الخارج من الأنف، و (المرتعد) المصحوب بعلّة أو مرض، و (المقعقع) وهو التشبيه بكلام البادية. أما (الخشن) فهو الخارج من الفم وكأنه مصحوب بلقمة طعام، و (المرصوري) وهو الحاد المنفر، أما (المظلم) فهو الخافت الذي لا يكاد يسمع، و (الأجوف) وهو القوي الخارج من جسم ضخم لانغمة فيه.^(٥)

إن التحليل العلمي لهذه التقسيمات الفنية يبيّن أن الأصوات الصاخبة والهادئة والعالية والمنخفضة هي نتيجة اختلاف الاهتزازات التي أشرنا إليها، فقرع الطبل

مثلاً- إذا كان شديداً-يسبب اهتزازات عنيفة تجعل طبلة الأذن تهتز أكثر، وذلك على خلاف النقر على الطبل بخفة، وكلما بعدنا عن مصدر الصوت كلما ضعف وأصبح أكثر هدوءاً. وتعتمد الطبقات الصوتية على عدد الاهتزازات التي يحدثها الصوت، فإذا كان عدد الاهتزازات كثيراً في الثانية الواحدة، فإن الصوت يكون عالياً، بينما إذا قلّ العدد فإن الصوت يكون منخفضاً، ويمكن ملاحظة الأمر نفسه في الآلات الموسيقية، إذ إن النغمة العالية قد تهتز (٣٥٠٠) مرة في الثانية، بينما تهتز النغمة المنخفضة (١٥٠) مرة فقط، وهكذا نرى أن نوعية الصوت واختلاف المصدر والبعد والقوة والضعف وعدد الاهتزازات، كل ذلك يتدخل في تحديد صفة الصوت. (٦).

وللصوت علاقة بالعلوم الإنسانية والطبيعية الأخرى، فعلم التجويد مثلاً يرتكز أساساً على الصوت وتطويعه لخدمة القراءة الصحيحة الواردة عن النبي ﷺ، ومن هنا كان الاهتمام بمخارج الحروف من أهم الدروس التي يتلقاها طالب علم التجويد، ولاشك في أن هذه المخارج تشبه- إلى حد بعيد- الآلات الموسيقية من حيث اختلاف درجات النغمة تبعاً للآلة نفسها، فالحنجرة مثلاً وقاعدة سقف الحلق والأحبال الصوتية والعضلات التي تتحكم في الفتحة بين الأحبال الصوتية، والقم والأنف والجيوب الأنفية وغيرها، كلها تتحكم في رنين الصوت ودرجاته وعلوه وانخفاضه وهدونه وصغبه، ومعلوم أن الصوت البشري هو نتيجة اندفاع تيار من الهواء «صادر من الرئتين بين الأحبال الصوتية في الحنجرة، وتنفث اهتزازات الأحبال الصوتية إلى الفجوات الرنانة المكونة من الحنجرة وسقف الحلق...» ولعل الحنجرة أول آلة صوتية تتحكم في درجات الصوت من خلال مفعول العضلات المتحركة في الفتحة بين الأجيال الصوتية، وتوترها، واندفاع الهواء المتوجه إلى هذه الأحبال، ويتحدد نوع الصوت من خلال الأثر الرنان للفجوات الهوائية المختلفة كذلك التي في الصدر والقم والحلق والأنف، ومن هنا عرفت في علم التجويد اصطلاحات صوتية تنطلق من هذا التحكم في مفعول العضلات، منها الإدغام والإظهار والإقلاب والإخفاء وغيرها مما يتصل بمخارج الحروف من حيث التماثل والتجانس أو الاختلاف، وهكذا (٧) ولعل الأمر نفسه ينطبق على علم الموسيقى وعلاقته بالصوت، وكذلك الغناء وأساليبه، فالموسيقى تعتمد على قواعد توافيقه (هارمونية) معينة، تضم تردد النغمات من أقلها وهي الـ (Bass) الغنائي، إلى أعلاها تردداً وهو الـ (Soprano)، وفي كل

الحالات تؤدي الأوتار - وهي تقابل الأحبال الصوتية في الكائن الحي - وظيفة مهمة في تحديد درجة انخفاض الصوت أو ارتفاعه وهدوئه وصخبه. وقس على ذلك أنواعاً أخرى من العلوم التي ترتبط بالصوت، أو لها به علاقة ما، مثل علم الأصوات (النطقي، والسمعي، والفيزيائي) وعلاقته بعلم التشريح وعلم الأحياء وعلم وظائف الأعضاء، ولاشك في أن هذه العلوم تقود إلى ميادين أخرى منها هندسة الصوت وما يتصل بها من أمور تبين طبائع الصوت الإنساني من حيث مكونات الحركات، والحزم الصوتية للصوامت، وانتقال الصوت في الهواء ورد فعل الأذن لهذه المثيرات كلها.

والأصوات أنواع: إنساني، وحيواني، وأصوات الطير والحشرات، وأصوات مناخية كالريح والزرعد والمطر وأصوات الأشياء وهي نوعان أساسيان: أشياء طبيعية كالأخشاب والأحجار وبقية الجمادات التي تصدر الأصوات عن طريق الضرب والطرق والخبط والحركة والاحتكاك بفعل خارجي عنها، وألّية كالعود والبربط والصنج والون والطنبور والطلبل... إلخ.

ولقد حفلت اللغة بكثير من المفردات الدالة على الصوت، منها ما هو صريح مباشر، ومنها ما يوحى بالصوت إيحاء، ومن ذلك لفظ «أجاب»، والجواب رديد الكلام، والإجابة رجع الكلام، يقال: أجاب إجابة وجواباً وجاية، واستجوبه استجابة واستجاب له، والمجاوبة والتجاوب والتحاور، وفي الأخير صوت، كما يقال إن الجواب صوت الجوب وهو انقضاء الطير.

أمسا (الخبب) فضرِب من العدو (والصخب) الصياح والجلبة وشدة الصوت واختلاطه، و (الطرب) وهو الفرح والحزن، والتطريب ترجيع الصوت ومدّه وتحسينه، و (الجب) الصياح وارتفاع الصوت واضطرابه واختلاطه، و (النخب) رفع الصوت بالبكاء، و (النذب) وهو البكاء وتعداد المحاسن، وفي كل صوت، و (النزيب) وهو صوت تيس الطباء، و (التعيب) وهو صوت الغراب وجاء في صوت الفرس أيضاً، و (هبوب) الريح وهو صوت ثورانها وهياجها، و (الإهاية) وهي صياح الراعي بغنمه لتتقف أو ترجع، و (الوجبة) وهي صوت السقوط فيسمع له كالهدة، و (الاستغاثة) وهي الصياح بواغوثاء، و (الخوات) وهو صوت خص أبو حنيفة به الزعد والسيل، و (الشحيج والشحاج) صوت البغل والحمار والغراب إذا

أسنّ، وهو باليغل والحمار أخصّ، و (الصنج) وهو في الدقوف عند العرب وفي الأوتار عند العجم، ويطلق على الآلة نفسها أيضاً، و (الضجيج) وهو الصوت بضجة عند المكروه أو المشقة والجزع أو المشاغبة والمشارّة، و (العجيج) وهو الصياح، ويقرن بالبعير والقوس والريح أحياناً، و (النشيج) وهو الصوت وأشدّ اليكاء مع توجع، أما (الجهجة) فصوت المرء إذا صاح بالأسد أو القافّة وزجرهما، وأما (الهزج) فصوت مطرب دقيق مع ارتفاع وترنم، وأما (البحة والبجاح والباححة) فكلها غلظ وخشونة في الصوت، و (الصدح والصداح) هما رفع الصوت بالغناء وغيره، و (النبج) صوت الكلب ويقرن بالظبي والنبس والحية أحياناً، أما (التلوح) فصوت النائحات من النساء، ويطلق أحياناً على صوت الريح، و (الصراخ) وهو الصوت الشديد، وصوت الاستغاثة، و (الرعد) وهو صوت يسمع من السحاب، و (التغريد) هو التطريب في الصوت، أما (التشيد) فرقع الصوت، و (الهدّة) صوت مايقع من السماء، و (الهدد والهدد) الصوت الغليظ، أما (الجوار) فرقع الصوت مع تضرع واستغاثة، وكل هذه الأصوات وردت في الشعر الجاهلي، بالإضافة إلى: (الخوار) وهو ماأشد من صوت البقرة والعجل، و (الزئير) وهو صوت الأسد الغاضب وتردّد صوت الفحل في جوفه، و (الزجر) وهو النهي عن المضى في حاجة بارتفاع وشدة، أما (الزحير) فلإخراج الصوت أو النفس بأنين عند شدة أو عمل مضن، و (التذمر) وهو رفع الصوت في العتاب، و (الزمر) وهو صوت المزمار، أما (الزمار) فصوت النعامة، و (الزمجرة) الصوت الخارج من الجوف، و (الصرصر والصرير) فالصوت المتكرر وفيه ترجيع، و (العرار) صوت الظليم، بينما (الهدير) صوت البعير في حنجرته، و (الهيرير) صوت الكلب دون التباح من قلة صبره على البرد، وأما (الأزيز) فصوت غليان القدر، والرعد البعيد، و (الرز) كل صوت بعيد لانتزاع شديداً أو ضعيفاً، و (الركز) الصوت الخفي وليس بالشديد، و (الجرس) مصدر الصوت المجروس، و مناقير الطير على شيء تأكله، و (الحس والحسيس) فهو الصوت الخفي والحركة والرنة، أما (الهجس) فصوت غير مفهوم، و (الوسوسة والوسواس) هما الصوت الخفي من ريح، وحلّي، و (الجشيش والجشة) وهو صوت غليظ فيه بحة يخرج من الخياشيم، وهو أيضاً أحد الأصوات التي تصاغ عليها الألحان، أما (الخشخشة) فهي صوت السلاح وكل يابس يحك بعضه بعضاً، و (قصيص) الجندب صوته،

و(الأطيط) صوت الرّحلّ الجديد والإبل من حمل أثقالها يخرج من أجوافها، و(الزيط والزياط) هو الصوت عند المنازعة والخصاصم، و(الغطيظ) وهو الصوت الخارج من نفس النائم وهو تردّده، وأما (الترجيع) فهو تردّد الصوت في الحلق وتقارب ضروب الحركات فيه سواء أكان ذلك في قراءة أم غناء أم زمر وغيره مما يترنّم به، و(القعقة) حكاية أصوات السلاح والجلود اليابسة والحجارة والرعد، و(المعمعة) صوت الحريق في القصب، والشجعاء في المعركة، و(الحفيف) صوت الشيء نسمعه كالرنة أو طيران الطائر أو الرمية أو الريح أو أخفاف الإبل إذا اشتد جريها و(الخفخة) صوت الحباري والضبع والخنزير والثوب الجديد والقرطاس إذا حركتهما، ولصوت المرأة إذا خرج من أنفها، و(الهثاف) وهو الصوت الجافي العالي، و(البهاق) شدة الصوت، و(الشهيق) أبجج الأصوات، وهو تردّد البكاء في الصدر أيضاً وآخر صوت الحمار، و(الصفق والتصفيق) وهما الضرب الذي يسمع له صوت هذا وقد ورد في الشعر غير ذلك من ألفاظ صوتية، نذكر منها (التعيق) وهو دعاء الراعي الشاء والصياح بها لئلا يجرها، أما (التغيق) فهو صياح الغراب، و(النهاق والنهيق) صوت الحمار، و(الجلجلة) هي الحركة مع الصوت الشديد الحاد، و(الزجل) هو رفع الصوت والجلبة عند اللعب، وخصّ فيه التطريب، وقد جاء أيضاً مع الرعد والريح، أما (الأزمل) فهو الصوت الغليظ، و(الصحل) حدة الصوت مع بححّ وحشرجة في الصدر، و(الصلصلة) هو الصوت المرجع المضاعف، ويأتي مع الرعد إذا صفا والحديد والحلي والطين اليابس و(الصهل) هو حدة الصوت مع بحح كالصحل، ويأتي مع الخيل، و(العول والعويل) رفع الصوت بالبكاء، ويأتي مع القوس أحياناً، و(الانهلال) صوت المطر الشديد، و(الإهلال) رفع الصوت بالثلبية، و(الاستهلال) مثله، أما (البغام) فهو صوت الظبية، و(الحممة) صوت البرذون عند التشعير، وصوت الفرس حين يقصّر في الصهيل، وهو دون الصهيل والصوت العالي، و(الززمة) صوت حنين الناقة إلى ولدها تخرجه من حلقها لا تفتح به فاهها، ومثله (الإرزام)، ويقرن بالرعد إذا اشتدّ صوته، والصباغ، أما (الزمزمة) فصوت تراطن العلوج عند الأكل، وهو كلام يقولونه بصوت خفي لا يكاد يفهم، ويقرن أحياناً بالرعد إذا كان صوته بعيداً له دوى كما يرى ابن سيده، و(الغمغمة) و(التغمغم) هما الكلام الذي لا يبين، و(الرنيمة والترنيم) تطريب الصوت، أما (النأمة) فالصوت

الضعيف كالأنين بكاد يخفى، و (الهزمة والاهتزام والتهزّم) صوت جري الفرس وهو شبيه بالتكسر ويقرن أحياناً بالرعد والسحاب والقدر إذا اشتد غليانها، و (الهمهمة) صوت البقر والبقلة ونحوها، لا يفهم، وهو تردد الصوت في الصدر، أما (النهيم) فشبه الأنين، ويكون ضرباً من التوعدّ والزجر أحياناً، و (الأنين) صوت التأوّه والألم الممتد، و (الحنين) ترجيع الصوت في حالتي البكاء والطرب، ويقرن بالقوس والعود أيضاً، أما (الرنة) فهي الصيحة الحزينة، ومثلها (الرنين والأرنان) وهما الصوت الحزين عند البكاء أو الغناء، وتأتي أحياناً مع القوس في إنباضها، والمرأة في نوحها والسحابة في رعداء الماء في خريزه و (اللحن) وهو ترجيع الصوت والتطريب وتحسين القراءة والشعر والغناء، أما (التأوّه) فهو صوت التوجع، و (الرغاء) صوت ذوات الخف، و (الزقو والزقاء) صوت كل صائح كالذيك والطائر والصدى والهامة، و (الصدى) هو صوت ما يجيبك من صوت جبل أو نحوه بمثل صوتك، ويعتقد القدماء أنه ذكر البوم والهامة أثناء، أما (البكاء) فهو الصوت المعروف الحزين، و (الدوي) صوت الرعد والريح والتحل والقحل ليس عالياً، و (العواء) صوت السبع والكلب والذئب، و (الوغى) هو الصوت في الحرب وغمغمة الأبطال، وصوت التحل والبعوض، أما (التبأة) فهي صوت الكلام، والجرس أيا كان والصوت الخفي.

هذا وهناك مفردات توحى بالصوت وردت في الشعر الجاهلي أيضاً، نختار منها: الحديث، الضرب، التسبيح، السخ وهو انصباب الماء، النفخ، الرد، الإسعاد، التنديد، النعوذ، الكسر، الوقوع والارتطام، نشر الريح، الانتهاز، الإنذار، النهز، الجيشان، الركض، الخطب، السجع، السمع والمسمع، القرع، البصاق، الحك، السؤال، التعلل، التطق، الضحك والهزق، الصك وهو الضرب الشديد بشيء عريض، الترتيل، التناجل وهو تنازع القوم، الولولة وهو الصوت المتتابع بالويل والاستغاثة، الشتم والسب، اللطم، الدعاء، الشكوى، اللغو، التجوى، الغليان، النعي.

أما الآلات الموسيقية التي تردد ذكرها في الشعر الجاهلي، وهي مصدر الصوت، فإنها كثيرة ومتنوعة، نختار منها: الون، الصنج، الطبل، البربط، الناقوس، الروقش^(٨).

هذه المفردات الصوتية تراها تلون الصور السمعية وتوحى بإحساس العربي

الأصيل والعميق بالصوت، ودقة تمييزه بين أنواعه ودرجاته ومصادره، وإبداعه في رسم هذه الأصوات بحيث تتجسد أمام المتلقي، فتبدو الصورة الذهنية للصوت صورة واقعية، مسموعة ومرئية، وكأنني بالمرء يرى حركة الشفاه، ويتلمس هيئة التنفس، وحركة أعضاء التنطق في حالات الصراخ والوشوشة، في حالة الثورة والهدوء، في حالة السرور والغضب، في حالة الخوف والطمأنينة، وفي حالة البعد والقرب. وكأن الشاعر الجاهلي أيضاً كان عالم أصوات، يصفها فيجعل لها أنواعاً وصفات تشير إلى أوضاع أعضاء التنطق في كل حالة، وذلك من خلال رسمه للصورة السمعية بوحداتها الصوتية التي تختلف باختلاف السياق الذي تقع فيه.

ولقد جعل الإحساس بالصوت الشاعر الجاهلي يختار الألفاظ والحروف التي تحقق له صورته الفنية، وكأنه كان يعلم خواص الحروف ومانحقة من معنى في تكوين الكلمة، ويعلم أيضاً موسيقا الكلام أو الدلالة التنغيمية في التمييز بين المعاني المختلفة للكلمة أو الجملة أو السياق، ومن ثم التمييز بين المواقف، ونعني بذلك أن استخدامه لها في مواقف مختلفة يحدد المعنى المراد، كأن يستخدمها في التعبير عن الاستفهام أو عدم الاهتمام أو الإنكار أو الاشتمزاز أو غير ذلك من مواقف تسهم في فهم النص الإبداعي أو الصورة الفنية التي يريد الشاعر أن يوصلها إلى ذهن المتلقي ويقرّبها من تصوره.

ولعلنا - قبل عرض صورة الصوت الشعرية - نعرض لبعض الصور السمعية التي وردت في القرآن الكريم، لكونه مصدراً مهماً لتوضيح إحساس العربي بالصوت، وتصوير الانطباع السمعي لديه، ولقد رسم القرآن صوراً للصوت الإنساني والحيواني والمناخي، وإن كان الصوت الإنساني قد حظي بالنصيب الأوفر من خلال الألفاظ: (قال، نادى، سمع، صاح، صرخ، استصرخ، جهر، ناجى، همس، ثم: صيحة، بكاء، صريخ، ضحك، صفير، تصفيق، حديث، دعاء واستغاثة). ثم الصوت الحيواني من خلال الألفاظ: (خوار، صوت الحمار دون ذكر نوعه، ثم صوت الأشياء والظواهر المناخية من خلال: رعد، صواعق، صر، ريح، صوت النار (شهيق وزفير) حسيس وصرصر).

فمن الآيات التي استحضرت الصور الذهنية للصوت الإنساني، نختار قوله تعالى: ﴿وَأَسْمِعُوا قُلُوبَنَا وَعَصَيْنَا﴾ وعن اليهود ﴿يَذْكَانَ قَرِيبٌ مِنْهُمْ يَسْمَعُونَ

كَذَلِكَ اللَّهُ ثُمَّ يَجْعَلُهُ مِنْ بَعْدِ مَا عَقَلُوهُ ﴿١٠﴾ ، ﴿ وَقَالَتِ الْيَهُودُ لَوْلَا يُنْصَرُّ عَلَى شَيْءٍ ﴾
 وَقَالَتِ النَّصْرِيُّ لَوْلَا يُنْصَرُّ عَلَى شَيْءٍ وَهُمْ يَتْلُونَ الْكِتَابَ ﴿١١﴾ ، ﴿ وَقَالَ الَّذِينَ لَا يَعْلَمُونَ ﴾
 لَوْلَا يُنْصَرُّ عَلَى شَيْءٍ ﴿١٢﴾ ، ﴿ وَإِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ رَبِّ اجْعَلْ هَذَا الْبَلَدَ آمِنًا ﴾ ، ﴿ وَإِذَا سَأَلَكَ عِبَادِي عَنِّي ﴾
 فَإِنِّي قَرِيبٌ أَجِيبْ دَعْوَةَ الدَّاعِ إِذَا دَعَايَ ﴿١٣﴾ ، ﴿ سَرَّيْنِي إِسْرَءِيلَ بِلَکُمْ فَتَسْلَمُوا مِنْ أَيْمَنِ ﴾
 يَسَنَّةٍ ﴿١٤﴾ ، ﴿ بَنَاتُكَ عَرَبُ الْحَبَرِ وَالنَّبِیِّ قَدْ يَهْتَمُّ بِهِنَّ أَنْتُمْ كَثِيرٌ ﴾ ﴿١٥﴾ ، ﴿ مِنَ الَّذِينَ هَادُوا بِجَعْفَرُونَ ﴾
 أَلْکُمْ عَنْ مَوَاصِعِهِ ﴿١٦﴾ ، ﴿ وَلَا يَتَكُونُونَ اللَّهُ حَلِيبًا ﴾ ، ﴿ فَلَا تَقْعُدُوا مَعَهُمْ حَتَّى يَخُوضُوا فِي ﴾
 حَدِيثٍ غَيْرِهِ ﴿١٧﴾ ، ﴿ وَإِذَا دُعِيتُمْ إِلَى الصَّلَاةِ فَاغْدُوهَا هَؤُلَاءِ ﴾ ، ﴿ وَمَا كَانَ صَلَاتُهُمْ عِنْدَ ﴾
 الْبَيْتِ إِلَّا مُكَاءٌ وَتَصْدِيدَةٌ ﴿١٨﴾ ، ﴿ وَمَا ذِي حُجٍّ رَأَى فَقَالَ رَبِّ إِنِّي مِنْ أَهْلِ ﴾ ،
 ﴿ وَأَمْرُهُ قَابِئَةٌ فَصَحَّكَتْ ﴾ ، ﴿ عَنْ إِحْوَاهُ يَوْسُفَ عَلَيْهِ السَّلَامُ ﴾ ، ﴿ وَجَاءَهُ أَبَاهُمْ عِشَاءً ﴾
 يَنْكُرُهُ ﴿١٩﴾ .

وعلى لسان الشيطان ﴿ مَا أَنَا بِمُفْرِخِكُمْ وَمَا أَنَا بِمُفْرِخَتِكُمْ ﴾ ﴿٢٠﴾ ، وعن يوم
 القيامة: ﴿ يَوْمَ يَنْفَعُ الْبَارِئُ لَأَعْرِجُ لَهُ ، وَحَشَعَتِ الْأَمْثَارُ لِلرَّحْمَنِ فَلَا تَسْمَعُ إِلَّا ﴾
 هَتَّ ﴿٢١﴾ ، ﴿ وَأَسْرَأُ الْحَوَى أَلْيَيْنَ طَلُّوا ﴾ ، ﴿ عَنْ اسْعِدْنِي رَكِبًا عَلَيْهِ السَّلَامُ ﴾
 ﴿ وَكَثْرَتَا إِذْ دَاكَا رَبُّهُ رَبِّ لَا تَذَرْنِي فَرْدًا ﴾ ، ﴿ إِنَّهُ يُعَلِّمُ الْجَهَنَّمَ الْقَوْلَ وَيَعْلَمُ ﴾
 مَا تَكْتُمُونَ ﴿٢٢﴾ ، ﴿ فِي قِصَّةِ مُوسَى عَلَيْهِ السَّلَامُ ﴾ ﴿ قَدْ أَلْيَا أَنْصَرُّهُ بِالْأَمْسِ يَنْصَرُّهُ ﴾
 قَالَ لَهُ مُوسَى إِنَّكَ لَنفُؤٌ مُبِينٌ ﴿٢٣﴾ ، ﴿ عَنْ الْكَفَّارِ فِي الدَّارِ ﴾ ﴿ وَهُمْ يَنْصَرُّونَ فِيهَا رَبًّا ﴾
 أَخْرَجَانِ عَمَّنْ صَبَحَا ﴿٢٤﴾ ، ﴿ وَإِنْ تَشَاءُ نَعْرِفُهُ فَلَا صَبْحَ لَكُمْ ﴾ ﴿٢٥﴾ ، ﴿ يَأْتِيهَا الَّذِينَ ءَامَنُوا ﴾
 لَا تَرَوْهُمُ أَصُولُكُمْ قَوْفَ صَوْتِ النَّبِيِّ ﴿٢٦﴾ ، ﴿ إِنَّ الَّذِينَ يُعْصُونَ أَمْرَهُمْ بِإِذْنِ رَسُولِ اللَّهِ ﴾
 أُولَئِكَ أَلْيَيْنَ أَمَحَنَ اللَّهُ قُلُوبَهُمْ لِلنَّفُؤِ ﴿٢٧﴾ ، ﴿ وَاسْتَمِعَ يَوْمَ يُدْعَى النَّاسُ ﴾
 قَرِيبٌ ﴿٢٨﴾ ، ﴿ عَنْ أَمْرَةِ إِبْرَاهِيمَ عَلَيْهِ السَّلَامُ وَهِيَ تَصْرُحُ وَتَنْصَرُّ وَجْهَهَا ﴾ ﴿ فَأَبْلَتْ ﴾
 أَمْرَتَهُ فِي صَرْفٍ فَصَحَّتْ وَجْهَهَا وَقَالَتْ عَجُوزٌ عَقِيمٌ ﴿٢٩﴾ ، ﴿ وَكَانَهَا اسْتَهْجَتْ أَنْ تُلَدَ ﴾
 فِي هَذِهِ السَّنَةِ الْمُتَقَدِّمَةِ ، وَصَرَّاحُهَا صَرَاحُ دَهْشَةٍ وَهَرَجٍ ، وَأَمَّ الصَّوْتِ الْخَفِيفُ أَوْ
 الْوَسْوَسَةُ فَجَاءَتْ فِي قَوْلِهِ تَعَالَى ﴿ فَاسْطَلُّوا وَمَرْبَتْ حَفَّتُونَ ﴾ ﴿٣٠﴾ ، أَيُّ يَتَهَامَسُونَ لثَلَا يَسْمَعُهُمْ
 أَحَدٌ ، وَعَنِ الْمَنَافِقِينَ ﴿ يَخْسُونَ كُلَّ صَبِيحَةٍ عَلَيْهِمْ ﴾ ﴿٣١﴾ .

ولقد جاءت المفردات صحيحة راجعة في سياق الحديث عن يوم النسخ في الصور
 والقيامة ، وفي سياق ذكر نعمة الله في الدنيا من الذنوب كرهوا يخضع الأرض بهم ،
 ومن ذلك قوله تعالى ﴿ وَأَخَذَ الَّذِينَ ظَلَمُوا الصَّيْحَةَ ﴾ ، ﴿ فَأَخَذَتْهُمُ الصَّيْحَةُ بِالْحَقِّ ﴾ ، ﴿ إِنَّ

كَانَتْ لِأَصِيحَةٍ ﴿١٠﴾ إِنْ كَانَتْ لِأَصِيحَةٍ وَجِدَةٌ فَإِنَّهُمْ جَمِيعٌ لَدَيْهَا مُخْضَرُونَ ﴿١١﴾
 ﴿١٢﴾ يَوْمَ يَسْمَعُونَ أَصِيحَةً بِالْحَقِّ ذَلِكَ يَوْمٌ تَخْرُجُ ﴿١٣﴾ فَمَا سَاءَ يَوْمَ وَجِدَةٍ ﴿١٤﴾
 أما الصوت الحيواني فجاء في سياق الحديث عن العجل والحمار، ومن ذلك قوله تعالى: ﴿وَأَتَّخَذَ قَوْمُ مُوسَى مِنْ تَغْلِيهِمْ عَجَلًا حَسَدًا لِمُخَوَّاتٍ﴾، وقوله ﴿وَإِنْ أَكْرَأَ الْأَصْوَاتِ لَصَوْتُ الْحَمِيرِ﴾ (١٥).

أما الصور الصوتية المناخية، فقد وردت في سياق الموعد وغيره، ومنها قوله تعالى: ﴿أَوْ كَصَيِّبٍ مِنَ السَّمَاءِ فِيهِ ظُلُمٌ وَرَعْدٌ وَنُقُرٌ يُجْعَلُونَ أَسْمِعُ مِنْهُ آثَارَهُمْ مِنَ الصَّوْتِ﴾ (١٦) ﴿بُسْبُجِ الرِّعْدِ يَحْمَدُونَ﴾ (١٧)، ﴿مِثْلَ مَا يُسْمِعُونَ فِي هَذِهِ الْحَيَوةِ الدُّنْيَا كَمِثْلِ رِيحٍ فِيهَا صِرَاصَاتٌ حَرَّتْ قَوْمَ ظَلَمُوا أَنْفُسَهُمْ فَأَهْلَكَ كَنَّهُ﴾ (١٨) ﴿إِنَّا نُرْسِلُ عَلَيْهُمْ رِعَاصًا ضَرَبًا فِي يَوْمٍ نَحْسُ ثَمِيرٍ﴾ (١٩). أما صوت دار جهنم فجاء في قوله تعالى ﴿لَا يَسْمَعُونَ حَيِّثُهَا وَهُمْ فِي مَا أَشْتَهَتْ أَنْفُسُهُمْ خَالِدُونَ﴾ (٢٠)، ﴿إِذَا رَأَوْهُمْ مِنْ مَكَائِدِهِمْ أَعْبَهُوا مَا تَشِيطَانُؤُهُمْ﴾ (٢١) ولقد استخدم (الشهيق والزفير) في قوله تعالى: ﴿فَأَمَّا الَّذِينَ شَقُوا فِي الْأَرْضِ مُتَّبِعِينَ رِيفًا وَشَهْقٍ﴾ (٢٢)، (والزفير هو صوت نفس الإنسان وأول شهيق الحمار، والشهيق آخره).

ومادام الصوت أثرًا سمعيًا يصدر طواعية عن أعضاء النطق، فإن وصفه يشير بطريق غير مباشر إلى حركتها ووضعها، كما يشير إلى الآثار السمعية التي ينشأ في الهواء في صورة دذبات صوتية، أشار إليها الشاعر الجاهلي - دون وعي - معبرا عن إحساسه العظمى بالأصوات إحساسا معيَّزا ودقيقا.

والصور السمعية التي سرمي إليها هي الصور اللمعية التي يستثير رصيده المعرفي الخاص بالصوت، وتستدعي من الذاكرة ما يشعرنا بالآثرين مجسدا في صور بصرية حقيقية، بعيد صيد عنها مع الشاعر بكل ما فيها من مصامين ومواف شعورية والشاعر المبدع يستطيع أن ينقل إليها القيم الجمالية للصوت من خلال تشكيل لعوى يستثير الخيال ويستدعي الحبرات الانفعالية لدى المتلقي، فيشعر بفرح أو حزن أو خوف أو طمأنينة أو رضا... إلخ.

وهكذا، ينقل إليها هذا الشاعر بعض الصور الصوتية، فسمع رنين الأسد ورعد الناقة وصهيل الحيل، والرجل المطرب، وصلصلة الحديد، ووسوسة الحلي، وتغريد الطير، ونقر الذهب، وغير ذلك من أنواع صوتية تعورف عليها وشكلت المعجم

فإذا استعرضنا لوحات الصوت، فإبنا الصوت الإنساني يرس بين الحرب والسلام، بين البكاء والضحك ووسط مجلس أنس وغناء، على سرير مريض أو على سرير سلطان، يعلو أحياناً نحيب يصبح صراخاً وصياحاً، ويحبت أحباً أخرى ليصبح وشوشة تكاد لا تسمع.

والصوت - دون تحديد نوعه ودرجته وصفه - كثر وروده في الصور الفنية التي تصم الحمر الوحشية ومثلاتها، وهي نصيح السمع لتمييز مصدر الصوت، وما يتبعه من تحركات تعرضها للأذى، كوقوعها في يد فانس مثلاً. ويرسم أوس بن حجر أطراف لوحة من هذه اللوحات يظهر فيها حمار وحش متلف، وبسروح هل يحد ربح إسان، إذ يبدو وكأنه يسمع صوتاً يحشاه وإن لم يدينه جيداً بعد، بقول أوس:

يصرف للصوات والريح هادياً تعيم النصي كدحته المناسف^(٢١)
ويأتي المحصرم التقليدي أبو دؤيب الهذلي بصورة أخرى لنور منس، يرمي نظره إلى الأمكة المطمئنة لما أذه صوت منها وأراد التأكد من طبيعته ومصدره :

يرمي بعينه الغيوب وطرفه غص يصدق طرفه ما يسمع
أما الآن فإنها تسمع حساً بعيداً أنها من وراء حرة مر نعة، ويراه أبو دؤيب في رسم لها هذه الصورة:

فشر بن ثم سمعن حساً دونه شرف الحجاب، وريب قرع يقرع^(٢٢)
أما أعشى فبس فيستخدم لفظ (النأه) ليرسم صورة لنور آخر بصيح أسعاه
إصاخة من يستمع إلى منشد:

يصيح للنأه أسماعه إصاخة الناشد للنمشد
ضم صماخيه لنكرية من خشية القانص والموسد^(٢٣)
وإذا، فإن النور هنا - في إصاخة سمعه - يحول أن يعرف على الصوت لينحد حذره قبل أن يكون مصدره فانساً ما يوقعه في الشرك، وهو ما يحشه.

وتبدو ملامح الطليم - في تشكيل علفه بن عيده - ساكنه، مما يشير إلى أنه لم يسمع صوتاً، ذلك الصوت الذي حرص الشاعر على ذكره في التشكيل فعلاً من أي وصف كما هو الحال مع غيره من الشعراء في مواقف مشابهة، إذ يرون أن أكثر الألوان ملاءمة هنا هو رصد (الصوت) دون ملامح مبره، بقول علفه:

فـوه كـثـقَ العـصا لآيـا تـبـيـئـة أسك ما يسمع الأصوات مصلوم
أما سويد بن أبي كاهل، هيرك سامع الصوت دون تحديد ملامحه أو نوعه أهو
إنسان أم حيوان، كما لا يحدد ملامح الصوت، وإن كان يبدو ساكنُ الفقر هذا الذي
يرسم صورته حيواناً باصناً أدبيه للاستماع:

ساكن الكفر أخو دوية فإذا ما أنس الصوت أمصع (١٣١)
أما التابغة الديباني فيصور عظمة النعمان بن المذر في لوحة نبضة يكتوها
الضوء:

لا يخفض الرز عن أرض ألم بها ولا يضل على مصباحه الساري (١٣٢)
والرز هو الصوت تسمعه من بعيد ولا تدرى ماهو، وإذا فهو صوت عقل ليس
بالشديد، وهذا يكون الشاعر قد حدد بعض الشيء درجته. ويرسم سويد صوره
لعدو أصبح العبط صدره، ولذا فهو يتمنى له الشر وإن لم يتحقق له ما أراد، يقول:
مزيد يخطر مالم يرني فإذا أسمعته صوتي انقمع
وإذا كان سويد قد رسم حركات الحسد هذا، فإن امرأ القيس تأمل نفسه فيراها
أحق بالتصوير، ويتذكر صده والكواعب حوله معجبات به، مثلجات بحضن وده،
هيري أن هذه المرحلة من عمره تستحق الرصد والتسجيل، إن كان إعدده بنفسه أكثر
من إعجابه بهن، يقول:

ويارب يوم قلد أروح مرجلاً حبيباً إلى البيض الكواعب أملسا
يرعن إلى صوتي إذا ما سمعته كما ترعوى عبط إلى صوت اعيسا
والملاحظ أن الصوت قد أتى هنا مرتبطاً بإصاحة السمع بالهمد، خوفاً وحذراً في
الصورة الأولى، واستثناساً في الصورة الأخيرة، كما أن مصدر الصوت هو
المتحرك بينما السامع ثابت مكثه غائياً، وعليه، فإن تردد النعم (الصوت) المسموعه
أعلى مما لو كان المصدر دتاً أمامه، إذا تراجم الموجات، ويبدو أعلى من حقيقتها، كما
تقول الهندسة العيزانية، ولهذا فإن السامع كان يوحه انتباهه كله إلى هذا المصدر
الصوتي ليصدق طرفة ما يسمع من صوت على حد قول أبي ذؤيب، ذلك الصوت
الذي ينتشر في الهواء المحيط حتى يصل إلى الأذن، بدرجة وشدة مختلفان باختلاف
مصدر الصوت من خلال الإحساس به، وانطلاقاً من معرفة سائفة أسهمت في تكوين
المعجم الصوتي بدرجاته ومصادره.

الأصوات الحربية:

ولوحات الصوت في الحروب الجاهلية شغل مساحة كبيرة من النكوبين العتيق
لتصورة في هذا الحانب، ويلاحظ فيها تشابك الأصوات وتداخلها، فهناك حلقة
وصياح وصخب وصراخ، وهناك بكاء وعويل وندب، وهناك أيضا لجب وصحيح
وشيج، وحشحة سلاح ومعمة شجعاء ومقاتلة، ثم صهيل وحمعة، ولولة وعمعة،
كلها يحدد مصدر الصوت ودرجته، ونعر من هبأ في لوحات تدفعنا إلى الاعتقاد
بسماعها فعلاً لأحكاية.

والخنساء- من خلال اشتراكها في هذا المعر من العتيق تكشف عن ولعها بألوان
صوتية دور غيرها، ومن الألوان المعصلة عندها (الصياح)، ويحمل في صورها
معاني الامتعاثة، والحماسة، وشدة القتال، والعيول وتلمس ذلك في قولها.

من لضياف يحل بالحي عان بعد صخر إذا دعاه صياحا
وفي قولها حين تصف سالة أحبها:

فارس يضرب الكتبية بالسيف إذا أردف العويل الصياحا
وقولها:

ومن لطفة خلص أو لهاطفة يوم الصياح بقرمان مقاوير
ومثله:

وبيض منعت غداة الصياح تكشف للروع أنياله^(٣٠)

ويستخدم النابعة الدبباني اللون الصوتي نفسه حين يرسم صورة لمدوحه فيقول:
قوم، إذا كثر الصياح، رأيتهم وفرا، غداة الروع والانفار
في مكانه على الأطلال يقول:

كان على الحدوج نعاي رمل زهاها الذعر، أو سمعت صياحا

ولكن كان (الصياح) هنا مبهم المصدر والحالة أو الصفة، إلا أنه يوحى- بطريقة
ما- بالصوت المرتفع، أما في صورة تأبط شرا، فتلتمس معنى الاستغاثة:

ليلة صاحوا وأغروا بي سراعهم بالعركتين لدى معدي ابن براق^(٣١)

ثم تعود الخنساء، فتستخدم لفظاً صوتياً آخر هو (ههاهم)، والهمهمة هي كل صوت

معه بحج، تقول في صورتها القبية:

أهلُ بها وكف الدماء ورعدها همام أبطل قليل فتورها
ومن الألفاظ الصونية الأخرى التي استخدمت في موقف حرب، لفظ: (صراح)
(و(صراح) و(صرخة) و(صريح) وغيرها من مشتقات الددة، ومن ذلك ما ورد في
صورة حراشة بن عمرو العنسي مادحا:

مصاليث ضراًبون في حومة الوغى إذا الصارخ المكروب عمٌ وخلاً
فلما استعاث امرؤ سلامة بن حنبل وقومه، رسم إجابته وسجل استجابته في
صورة تقول:

كنا إذا ما أتانا صارخ فزع كان الصراخ له قرع الظنايب^(٣٧)
ويفعل فعله رهير بن أبي سلمى، فيسجل:

إذا ما سمعنا صارخاً معجت بنا إلى صوته ورق المراكل ضمراً^(٣٨)
ويروح يذكر الحيش، ويصور أصوات المقاتلة المختلطة بصهيل الحيل، فيقول:

إذا حلّ أحياء الأحاليف حوله بذى لجب أصواته وصواوله
ويمدح أسيد بن جناء اليربوعي يوم العطالي، ويستخدم (الصراح) في تشكيكه:

لعمري لنعم الحيّ اسمع عدوة أسيد وقد جدّ الصراخ المصدق^(٣٩)
أما الحارث بن عباد، فيستخدم الفعل (يصرحون)، ويرسم لوحته على النحو

التالي:

فاسألوا ضبة بن كلب وأودا تخبروا أننا شفيقنا القليلا
منهم حين يصرخون بكعب ويذهل وكل قدما نكولا

ويلاحظ أن معظم الشعراء يفصلون الاسم من المادة، فهذا ثعلب بن عمرو يراه
أكثر ملاءمة لصورته، فيقول:

بللت بها يوم الصراخ وبعضهم يخبّ به الحيّ أوزق شارف^(٤٠)
وكذلك النراق بن روح بن ربيعة، ولكنه يجمع بين (الصياح والصراخ):

ولولا صانحات أسفتهم جهاراً بالصراخ المستجار
لما رجعوا ولا عطفوا علينا وخافوا ضرب باترة الشفار

فياك من صراخ واقتضاح ونقع ثائر وسيط الديار
ويصف لبيد بن ربيعة كنيته، مستخدماً أكثر من لون صوني، يقول:

فمتى ينقع صراخ صادق يحلبوه ذات جرس وزجل^(١١)

وهي أصوات متنوعة، فالصراخ هو الصباح الشديد عند الفرع أو المصيبة، ويشير إلى الاستعانة أيضاً، بينما (الجرس) هو الصوت الحقي، و(الزجل) هو الجلبة ورفع الصوت في التطريف عادة، وبهذه الأصوات المتباينة والمتخلطة معاً جسّد الشاعر الموقف الحربي تجسيدا مقنعاً، وذلك لأن المعركة عادة تصمم أصواتاً تدوت في الدرجة والشدة والمصدر، تبعاً للمواقف، ومن هنا يكون صوت المعركة مميراً يحمل طابع الفوضى. وإذا تأملنا لوحة دريد بن الصمة، نحده بعزل سبب شييه، ويستخدم (الصريح) لتحسيد ما يريد تصويره، يقول:

أعاذل، إنما أفنى شهابي ركوبي في الصريح إلى المنادي
ومثله - في هذا التفصيل سلامة بن جندل التميمي بقوله:

غداة أتانا صريح اليرباب ولم يك يصلح خذلانها^(١٢)

وإذا، فإن استعانة اليرباب كانت تستأهل منه هذه الشهامة، ومن ثم الاستعانة. أما الحساء فتشير إلى الحيل من خلال اللون نفسه ونقول:

إذا زجروها في الصريح وطابقت طباق كلاب في الهراش وهرت

ويذهب عنبرة الحماسة في القلوب، ويرى في اللطيف (صرحت، وصرخة) أداء صالحة لتكوين صورته بدقة ترتفع إلى مستوى هذه الحماسة:

فصرخت فيهم صرخة عيسية كالرعد تدوى في قلوب العسكر^(١٣)

غير أن استخدام أوس الصيغة نصها يشعرنا بلامح أخرى، لعلها تجمع بين الحرب والهدنة، يقول:

لنا صرخة، ثم اسكاته كما طرقت بنفساس بكر

ويؤكد مرة بن همام على معنى الاستغاثة حين يستخدم (الصراخ) في تشكيله:

تالله لولا أن تشاعي أهلها وتشر ما قال امرؤ أن يكذبها

ليعت في عرض الصراخ مفاضة وعلوت أجرد كالصليب مشدّها

ويشير ليبد إلى منادي الحرب، ونلمس التطويل في الصوت ومدة هنا. وهاهي ذي صورته تؤيد رؤيتنا:

ومبْلَغ يوم الصراخ منذد بعنان دامية الفروج كلـيم^(١٤)
ويبدو الموقف شديداً، مما يستدعي المنادي أن يحد في النداء ويكرره ويمد صوته، لحث الجماعة على التأهب والإغاثة وتدارك الموقف بعد تنبيه هؤلاء إلى خطورة الموقف وشدته، وعاقبة التراخي عن الإقدام.

أما (اللجنة) لوناً صوتياً، فيستخدمه المهلهل بن ربيعة ورهير، وهو صوت العسكر والقلبة مع اختلاط واضطراب، وهو مصموم متوافق مع موقف الحرب ومعمعنها لاختلاط الأصوات فيها، يقول المهلهل في تصوير هذا اللون من الأصوات:

وجمع همدان له لجبة وراية تهوى هوي الأنوق^(١٥)
ويرسمها زهير على النحر التالي:

إذا حلّ أحياء الأحاليف حوله بذى لجب أصواته وصواوله
وقريب منها تشكيل أبي دؤاد الإيادي، وهو يركز فيه على اختلاط الأصوات وتنوعها:

لجب تسمع الصواهل فيه وحنيين اللقاح والإرزام^(١٦)
أما حين يشعر المرء بخطر يهدد قومه، فإن إحساسه بالمسئولية تجاههم يمنع عنه النوم، وقد صور النابغة هذا الموقف المسئول بقوله:

وما بحصن تعاس، إذ تورقه أصوات حي- على الأمرار- محروب
والصوت هنا يمكن أن يوحى بالصراخ والصياح معاً، وذلك لأنه في موقف حرب أيضاً، والصورة الذهنية للحرب تقود إلى هذا الانطباع.

والصور الصوتية- عادة- تعتمد في معناها على ترتيب الألفاظ في السياق وعلى التكوين التعبيري لها مثلها مثل غيرها من صور على اختلاف موضوعاتها. ولو مثلنا لذلك نقول: إن كلمة (دعاء) منفردة تعني (النداء بصوت عال، والاستغاثة والرجاء)، فإن وصعناها في سياق يتصنع الحديث عن معركة أو غزو، فإن المصموم يوحى بالصراخ والاستنجاد والاستغاثة، وهو- في هذا- يأتي على نفس المستوى التعبيري للكلمتين (صراخ وصياح) اللتين وردتا فيما استعرضنا من شعر، ولنأخذ مثلاً صورة

رسمها عمرو بن الأسود، يقول فيها :

لما سمعت نداء مرة علاً وابني ربيعة في الغبار الأقم
فإننا هنا نحد تأييداً لما أشرنا إليه، ويريد الأمر تأكيداً ماشكّله الكلحة العربي، وقد
أشار إلى تحذير منادي أو صريخ القوم من هجوم مباحث، يقول:
ونادي منادي الحي أن قد أتيتم وقد شربت ماء المزادة أجمعاً^(١٧)
أما صورة بشر بن أبي حازم ضوحي - بالإضافة إلى الاستعانة - باللوم والأسى،
يقول واصفاً مسرح الغزوة:

وكم من مرضع قد غادروها لهيب القلب كاشفة القناع
ومن أخرى مثابرة تنادي ألا خلت مونا للضرب
ويشير عنبرة إلى صريخ القوم أو نديرهم في هذه الصورة:
غدوا لما رأوا من حد سيفي خير الموت في الأرواح حادي
كما يشير إلى معنى اسنجماع الهمم وبث الحماسة من خلال النداء والدعوة إلى
النزال والإقدام:

ناديت عيساً فاستجابوا بالقنا بكل أبيض صارم لم ينجل
بل إن سيفه أيضاً يفعل فعله وكأنه قد ناب عنه في إبحار مهمة الصريح:
يضحك السيف في يدي وينادي وله في بسنان غيري نحيب^(١٨)
ويتذكر عمرو بن معد يكرب فرسينه وشجاعته في مرحلة الشباب، وكيف كان
يلبي نداء الحرب، ويبين لمن يعاتبه هذه الحقيقة التي غابت عن بال الأخير، فيقول:
أعاذل، أنما أقبني شهابي ركوبي للصريح إلى المنادي
ويقول في معرض حديثه عن الحرب، مدداً بأسلوب غير مباشر بمن لا يستجيب
لنداء الحرب، وقد أحدث الصورة الغبية شكل المثل والحكمة:

لقد اسمعت لو ناديت حياً ولكن لأحياة لمن تنادي^(١٩)
ولعلنا نلاحظ - هنا - أن الشعراء يرسمون في تشكيلاتهم وقائع الغزوات، ومعالمها
وما يحيط بها، ويسجلون البطولة والهيمنة والانتصار، وتناثر - داخل الأبيات
أطراف المعركة بما فيها من: مقاتلين ومقتولين ونساء وسبايا وخيل وسلاح ومكان

المعركة وزمانيها أحياناً وبنائجها، وموقف الشاعر من كل ذلك، وإحساسه بكل حركة قد رآها وكل صوت قد سمعه، واستغلاله مخزونه المعرفي في رصد هذا كله، وتأسيساً على ذلك، فإن اختياره للألفاظ الدالة الموحية لابد أن يكون اختياراً موثقاً دقيقاً، ليكون مقعاً في تجسيد مرئياته وما يصف وما يعرض من لوحات حرب صروس.

ومن الألفاظ الصوتية التي تجد لها مكاناً في شعر الحرب، الفعل (دعا)، وتتضمن المادة أحياناً معنى الداء والرجاء، وتوحي بهذه المعاني صورة عرضها القتال الكلابي، ويبين فيها بدمه على قتل خصمه الشجاع، وقد أصرّ الأحرير على المازلة، بتكرار بناء التحدّي أيضاً، وفي هذا الموقف الاعمالي والحماسي لابد أن يكون الصوت عالياً شديداً كما هو الحال في حالة الصراخ والصياح، يقول النّقال:

ولما دعاني لم أجبه لأنني خشيته عليه وقعة من مصمم
فلما أعاد الصوت لم أك عاجزاً ولا وكلاً في كل دهيا صيلم
ولما رأيت أنني قد قتلته تدمست عليه أي ساعة مندم
وفي هذا المصموم جاءت المادة بصيغة الاسم عند لبيد، يحكي فيها دعوة حصم مخوف الجانب، قد أجابه الشاعر للدرال، فقال:

ودعوة مرهوب أجبت وطعنة رفعت بها أصوات نوح مسئب
ويستخدم الحصمي الفعل الماضي بصيغة الجمع:
ويوم يودّ المرء لومات قبله ربططاً له جاشاً وأن كان مغظماً
دعونا بني ذل إليه وقومنا بني عامر، إذ لا ترى الشمس متجماً (٥٠)

ومن الصور الصوتية الإنسانية التي تسمع في أرض المعركة، الصور التي نوحها الكلمات زجر، تعمم، تدمر، صجيج، دمادم، عجيج، ههجة، خوار، هزير، صياح، استغاثة.

والزجر كما ذكرنا هو الانتهاز بالنهاي عن المضي في شيء يرفع الصوت والشدة، أو هو الحث عليه، ولقد استخدم الزجر في أكثر من موضع، خاصة مع ذكر الحيل في الحرب، ومن ذلك ما قاله عامر بن الطفيل، حاثاً حصاه على الإقدام حين رأى تراجعاً خوفاً:

إذا أزور من وقع الرماح زجرته وقلست له: ارجع مقبلاً غير مدير

و تمدح بنت بدر بن هفان فومها فتقول:

فوما إذا ركبوا سمعت لهم لفظاً من التأبيه والزجر^(٥١)

والشاعرة هنا ترسم صورة احتلاط الأصوات وجلة الحاربيين من حلال الألفاظ: (لعت) وهو الصوت المختلط المبهم الذي لا يفهم، و (التأبيه) وهو التنبيه، ثم (الزجر) وهو الحث على السرعة إذا قصدت به الخيل، والنهي إذا قصد غيرها، وكلها تشير إلى الالتحام والكثرة والصوصاء.

أما (تغمغم)، وهو الكلام الذي لا يبين وأصوات الأبطال في القتال، فقد فضّلها عنزة لتلوين لوحته الحربية، فقال:

في حومة الموت التي لا تمسكي غمراتها الأبطال غير تغمغم
وقد نسبه الأصمعي إلى عمرو بن الأسود، وإن كانت الروح لعنزة، وعند الأصمعي الجعفي تأتي المادة على هذا النحو:

لا يشكون الموت غير تغمغم حكّ الجمال جنوبهن من الشذى^(٥٢)
واقتران اللفظ بكلمة (حكّ) يوحي بصوت غير واضح لاصح فيه، والصوت في البيت يبدو خفيضاً يكاد لا يسمع ولعل كبرياء الأبطال تمنعهم من الجهر بشكواهم في وطأة المعركة خشية اتهامهم بالعي والصعف والחס. أما (النذر) فصوت رسمه عنزة بقوله:

لما رأيت القوم أقبل جمعهم يتذامرون، كررت غير مذمّم
والتذمّر - لغة - هو حضّ المقاتلين بعضهم بعضاً في الحرب، والتلاوم برفع الصوت في حالة العتاب أيضاً، ورفع الصوت في الحرب ههنا بقرب صفة التذمّر - من حيث درجة الصوت - من صفة الصراح أو النداء المقصود به إثارة الهمّة والحث على الإقدام والمنازلة.

ودانماً يأتي عنزة بالصورة الصوتية التي توحى بوقع الأصوات الشديدة أو المرتفعة الدالة على زخم الحركة واحتدام المعركة وتفاعل المقاتلين، والتهامهم الشديد، ولعل ذلك نلمسه في قوله:

وضجت تحته الفرسان حتى حسبت الرعد محلول التطاق
ويلاحظ هنا ربطه بين الصجيج والرعد، كما يلاحظ دقة ترتيب الألفاظ في التعبير

التمثل في الشطر الثاني من البيت، فالرعد ليس عادياً وإنما منطلق من كل القيود، وإذا، فإن صوته قوي شديد لا يحده مساحة أو درجة، ووقع الصبح هنا يبدو أقوى - من حيث الدرجة والصفة - من الصبح الذي استخدمه في صورة أخرى نقول:

وتضج النساء من خيفة المبي وتبكي على الصغار النيامي

والضحج هو الصياح ورفع الصوت والحلبة، وهو المصمون الذي يحرص عنترة على تشكيل صورته الصوتية من خلاله وخاصة في الصور الحربية، ومع أن اللون الصوتي المستخدم في صورتين واحد هو: الضحج، إلا أن السياق هو الذي فرص الفرق في درجة هذا اللون الصوتي، فهنا هو عال جداً بحيث لا يستطيع صبط درجته في الصورة الأولى، فإنه في الصورة الثانية يبدو أقل ارتفاعاً مهما بلغ صوت النساء، صياحاً وبكاء، وعليه، فإن ترتيب الألفاظ في اللوحة الفنية الواحدة هو العامل الأساسي في تحديد المصمون، الذي يرصد الصوت بكل دقة، ومهارة المدح هي التي تؤدي الدور المهم في تجسيد الصوت بحيث يبدو مسموعاً بدرجة وصفته، بشدته ورفته، بعلوه وانخفاضه، بجماله وقبحه، بصفاته واحتلاطه، ومن ثم تبدو ملامحه واضحة، سواء أكانت ملامح هادئة أم أكثر توهجاً وحيوية تصل إلى درجة الصخب، ويؤكد هذا قول عنترة أيضاً:

وفرقت جيشاً كان في جنباته دمام رعد تحت برق الصوارم

وكلمة (دمام) تشعر بقوة الصوت وشدة وقعها، لأقربها بكلمة "رعد"، والفعل (دمم) - لغة - يعنى: طحن وأهلك، ولتطحن صوت وشدة ووطأة ثقيلة، وقد ساعد السياق على إصفاء صورة تضغط على القلب وتقود إلى حبس النفس، وهكذا، وبفنية تعرف سر اللفظ وموقع القوة في اللغة، استطاع عنترة أن ينقلنا إلى قلب المعركة، يشاهد ما يشاهد، وسمع كما يسمع، بل ربما نحمل السلاح معه ويركب الحيل ونكر ونفر، ونقبل وندير، ونردد معه قوله:

أطيب الأصوات عندي حسن صوت الهندواني

وصرير الرمح، جهرا في الوغي، يوم الطبعان

وصياح القوم فيه وهو للأبطال داني

أسمعاني نغمة الاسم جاف حتى تطرباني

والمفردات الصوتية هنا موزعة، منها الهادئ الذي يبعث على الراحة والاسترخاء بحيث يطرب، ومنها ما يستفز الهمّة والمشاغرة، ويتيرد الأحاسيس المتوثبة، وعجيب أمر عنتره في هذا فهو يسمع طعن الرماح وضرب السيوف نغماً مطرباً يدغدغ سمعه بأحلى الأصوات وأطيبها، بينما الرمح يصدر جهرًا، والصريير يوحى بصوت ناب (نشار)، ثم يدجل صوتاً آخر هو الصياح، وهو صوت شديد يشعر بعدم الراحة، فكيف جمع عنتره بين النغمات الموسيقية المريحة التي تشعر بالرضا والسعادة أو النشوة، وبين أصوات تثير الأعصاب وتضيق الأذان وهو للأحيرة مرتاح وبها سعيد غير كل الناس، وتعليل ذلك تكوين عنتره النصي، ذلك التكوين المتوثب الحيوي حيوية كلها عصفوان، عصفوان قدم لنا إيقاعاً صاحباً صادراً من الجوّ العام للمعركة، يرى فيه المقاتلون والصراعى والنساء المعولات والصواهل، يلفهم الضجيج، وتوجههم الخصومة.

ذلكم هو عنتره، الذي يملك الإحساس القوي بالصوت، في شدته وضعفه، في هدوئه وصخبه، في علوه وانخفاضه، هو إحساس نابع من نفسية متوثبة، تعشق الحركة والحيوية حتى وإن كانتا دامتين.

وأما عمرو بن معد يكرب، فيرى أن الفعل "عج" قد يعطي صورته الصوتية رخماً لرسم لوحة لنساء بني رباد في موضع يقال له (الأرنب)، وكان مكاناً لغزوة قام بها عمرو ضد بني الحارث، فأصاب فيهم، فقال متفخراً:

لما رأوني في الكتيبة مقبلاً	وسط الكتيبة مثل ضوء الكوكب
تركوا السوام لنا، وكل خريدة	بيضاء خر عبدة وأخرى ثيب
عجت نساء بني رباد عجة	كعجيج نسوتنا غداة الأرنب

والعجة والعجيج الصياح والجللة، وهو في هذا يقرب من مصامين عنتره في انتقائه اللفظ (ضجيج)، واقران لفظي (عجيج، وضجيج) بالنساء يوحى بصوت الجزع والمشقة والاختلاط والفوضى والارتباك عند حدوث مكروه يصيب النساء بالأذى وربما الأسر أو التكل، وكلها توجب استخدام هذين اللفظين اللذين يشتركان في حرفين هما (الجيم) وهو حرف شديد محهور، و(الياء)، ويفيد الإطالة في رمن النطق، ومن ثم امتداد الصوت الجزع المكروب، فإذا عرفنا أن العين هو صوت حلقي

احتكاكي مجهور بين الشدة والرخاوة، وأن الصداد صوت شديد انفجار ي مجهور، فإننا نجد أن هناك تلاقياً بينهما في الجهر، وفي الشدة مع تفاوت النسبة بدرجة بسيطة، ومن ثم فإن تكرير الكلمتين - صجيج وعجيج، يوحي بنشابة الحالة النفسية في موقعين تبدو النساء فيهما العامل المشترك، وأرصية اللوحة واحده هي المعركة، وعليها تتعرض النساء للتناول والاسفاح المؤلمة المهينة، وهكذا يرى أن استخدام بعض المفردات دون غيرها في مواقف معينة هو تنوع للجو النفسي في الموقف، والصورة الشعرية تأتي لتجسيد معنى أو فكره أو إحساس أو جو نفسي.

والجو النفسي - في الحرب عادة - يكون مشحوناً صاخباً يضح بالأصوات المفعمة بالخوف والألم والتأهب والدموع والحماسة والإحجام، وأظهر الدموع هذا هي دموع الثكلى، وعليه فإن الصور الصوتية التي سجلها الشعر الجاهلي للبكاء كثيرة كثرة عرواتهم ووترهم، خاصة أن البكاء كان من ضمن مراسم الموت، بل الأهم لاسترضاء روح الميت وتلافي غضبه، لاسيما وأنه كان يُصحب بذكر محاسن الميت وهذا الذكر شعيرة جنائزية كان البابليون القدماء يطلقون عليها اسم (شعيرة ذكر الاسم)، ويعتقدون - كما هي عند عرب الجريزة - أن إهمالها يدفع بروح الميت إلى الخروج على شكل هامة أو طير ليبحث بالأحياء، ويغص عليهم هدوءهم، ولذا فإن البكاء - وهو الركن الاساسي في هذه الشعيرة - لو أن كثيراً من صورهم الغيبة في شعر الحرب، ولعل الحساء هي الأكثر رسماً للوجات البكائية هذه.

ويبدو صوت البكاء مسموعاً من خلال عدة صور، منها صورة النائحات، والناديات وقريبات العقيد، ومنها صورة الاستبكاء كأن يستبكي الشاعر الأرملة والأيتام والغفراء، وأبناء السبيل والصيغان وأحرار من كان فصل العقيد يصلهم وخيره يعمهم.

وحين تتبادل الحديث مع الشعراء في هذا المضمار، يقال لنا لبيد بن ربيعة ليرينا لوحته الغنية التي تظهر النائحات معدّات، وموكب النواح والندب قائماً مهيباً يشعر بالرهبة، وسمع من خلالها صوته امرأ بنيتة بالمشاركة، فيقول:

قوما تجوبان مع الأنواح
في ماتم مهجر الرواح

وقسنة ومزهر صداح

وهو هنا يشير إلى من كان له علاقة بالميت، ومن هؤلاء القبيات اللواتي كان يعشي دورهن للسماع والطرب والاستمتاع بمجالس الأئس، وهو في صورة أخرى يصف النائحات فيقول:

الباعث النوح في مآتمه مثل الظباء الاكبار بالجرد
ثم يحدد المكان:

ونالحتان تدبران بمعاقل أختا ثقلة لاعين منه ولا أثر
ثم يعين اسم النائحة ويذكر محاسن المتوفى وذلك بقوله:

يامي قومني في المآتم واندبي فتني كان ممن يهتني المجد أروعا
وقولي: ألا لا بعد الله أرهدا وهنني به صدع الفؤاد المفجعا^(٥٣)

وإحياء الصور يقصّي بأن هناك صوتاً حزيناً مصحوباً بالدموع، وهو ما يتضمنه لفظ (اندبي)، فإذا أضفنا (المآتم) وهو الجماعة من الناس في حزن عالٍ، ثم (النوح والنائحات والأصواح)، والنناحية هي اشتداد البكاء بصوت، فإذا نظر بلوحة صوتية قائمة تجمع مفردات الحزن والأسى التي يختلط فيها الكلام بالدموع والأهات ولعل بعضها يتخذ طابع الشدة والصراخ، ولعل صوراً أخرى أيضاً تصيف إليها صوت التهديد والوعيد، خاصة إذا كان الفقيّد ذا مكانة، ومات مقتولاً. ويكون طرفه تشكيلاً للنادبات بقوله:

إذا الصعب ذو القرنين أرخي لواءه إلى مالك ساماه، قامت نواديه

ويزيد عامر بن الطفيل في مفردات الصورة الصوتية، بإضافة توجع النادبات، وأحوالهن برفع الصوت والصياح والرين، وذلك لأن الفقيّد مات مقتولاً، وهو بهذا حقيق برفع الصوت والعيول في المشهد الحزين، يقول:

تركنت نـصوته لهنّ تفجع يندبـنه أصلاً بنـوح معول
ثم يكرر مؤكداً:

تركنا دورهم فـفيها نـماء وأجساد فقد ظهـر العويل
ويبرز عناصر المشهد:

تركت نساء ساعدة بن مرّ لهـن لدى مزاحفه عويل^(٢٤)

أما عترة فيستعر من ملامح بطولته من حلال مائلته في القتل وترك النساء
باكيات حزينات، يقول:

وكم بطل تركت نساءه تبكي برندن النواح عليه حزنا
ويقول مخاطباً علة التي بحر من على إظهار بطولته أمامه:

يا عبل كم من حرة خليتها تبكي وتعي بعها وأخاها
وكم خلقت من بكررداح بصوت نواحها تشجي الفؤادا

وهو - هـ - يؤكد على ذكر النكاء والنواح بحيث يقطع ببط القلوب، خاصة إذا
كان بكاهن مصحوباً بالظلم وضرب الصدور، كما هي الحال في الصورة الصونية
التي رسمها عمرو بن معد يكرب لشهد معاذ، يقول راثياً صديقه:

وكننت إذا نهضت به لقوم تجاوب صوت نوح بالتدام
وعند لبيد:

ودعوة مرهوب أجهت وطعنة رفعت بها أصوات نوح سلب^(٢٥)
وعند حسان في قوله:

يامي قومي فاندبني بسمة شجو التوانح
كالحامسلات النوقر بالثقل الملهحات اندوانح
المعولات الخامشات وجوه حشرات صحانح
وفي صورة أخرى يقول الأوه الأودي:

فنانحة تبكي وللنوح درسه وأمر لها يبدو وأمر لها يسر
ويكي رهير ابن جذيمة العنسي ابنه شأب قائلا:

سابكي عليه إن بكيت بعبرة وحق لشأس عبرة حين تسكب^(٢٦)

والبكاء في حالة ندب عزيز كثيراً ما يصحبه الصوت، سواء أكان صادراً عن
كلام يعدد محاسن العبد أم صادراً عن نواح فعلي، وهذا ما نلمحه في شعر الرثاء
عادة.

ويشارك علقمة العجل في المعز من الصوني، إذ يعز من لوحة هنية، موضوعها
رثاء قتلى قریش يوم بدر منهم عنة وشيبة ابنا ربيعة، ويطهر هه الحمام الباكي

الحرير، والنوائح، ومحاطب يطلب الشاعر منه النكاء أيضاً، وهماو دا يرسم لوحته:

ألا بكيت على الكرام بني الكرام أولى المصادح
كبكا الحمام على قروع لأيك في الفصن الصوادح
بيكين حزني مستكينات رحسن مع الروائح
أمثالهن الباكيات المعولات من النوائح
من بيكهم بيك على حزن ويصدق كل مصادح^(٥٧)

أما الغنصاء - سيدة الصور الباكية الحريبة - فدخل لوناً آخر من ألوان الصوت الباكى، باستخدام (الحبير) وهو الشديد من النكاء المرجع الصوت، و (الزبير) وهو المصيحة الشديدة والصوت الحرير عند النكاء المصحوب بالشهيق، وبدأ ندد درجات وصفة الصوت أكثر تحديداً، تقول:

فمنساونا بئندن نوحا بعد هادية النوائح
يحنن بعد كسرى العيون حنين والهة قوامح
وفي صورة ثانية:

تبكي خناس فما تنفك ماعمرت لها عليه رنين وهي مفار
وفي ثالثة:

رتينا ومايفني الزنين وقد أتى بموتك من نحو القرية حامله
ثم تولول وتلفّت راثية:

ويلاي مارحيم ويلايه إذ رفع الصوت الندى الناعره
وتختم المشهد فتقول:

فلما سمعت النانحات ينحنه تعزيت واستيقنت أن لا أها ليا

وتأتي ليلي الأحيلية بلون صوتي آخر، حين تستخدم (الهناف)، وتوحي الكلمة بسماع صوت دون رؤية مصدره كما توحي بالنداء والدعاء والصوت العالي، تقول راثية توبة:

كم هاتف بك من باك وباكسية ياتوب للضيف إذ تدعى وللجار
وتأرق صعية بنت عبد المطلب حين تسمع صوت النائحة فترثي أباه باكية:

أرقت لصوت نائحة بليل على رجل بقارعة الصعيد^(٥٨)
ومصامير الأبيات تشير إلى صوت البكاء والنواح نصريحاً أو تلمييحاً، كما في
صورة عبيد بن الأبرص حين جسد صورة النساء اللواتي يكيين قبلاً حنדה الشاعر:

إذا جاء سرب من ظباء بعده تبادرن شتى كلهن تنوح
وقد يكون النواح في حالة فراق سحر ورحيل لافراق موت، ويرى هذا المصنوع
عند عنيزة في معرض عرله غالباً، كما في قوله:

وناحت وقالت كيف أصبح بعدنا إذا غبت عنا في القفار الواسع
والبكاء- كالنواح- يوحي بالصوت إحياء عند عبيد أبصاء، وبعد هذا الملمح في
صورته الفنية على النحو التالي:

فليبكهم من لا يزال حساؤه يوم الحفاظ يقتل أين المهرب^(٥٩)
وفي القول إحياء بالصوت، وقد ورد هذا اللفظ كثيراً في الشعر الجاهلي كما سيأتي
لاحقاً. والقول مصحوباً بالبكاء يؤكد أن البكاء كان بصوت في هذه الصورة وفي
غيرها خاصة إذا كان صادراً من نائحات أو نديات كما رأينا، ويؤكد هذا المصنوع
الشاعر المفضل النكري بقوله:

يجاورن النياح بكل فجر فقد صحلست من النوح الحلو
ولاتصلح الحلو أو نسج إلا إذا أكثر الإنسان من الكلام أو الصياح، وما دام
الموقف بكاء هنا، فإنه- بكل تأكيد- بكاء مصحوب بصوت قاد إلى بحة الحلو، وإن
كان عمرو بن كلثوم يعني ويستبعد- إباء ونماسكاً في تحمل المصائب- أن تنوح نساء
قومه أو يصح أنطالهم من القتل، يقول في ذلك.

معاذ الإله أن تنوح نساؤنا على هالك أو أن نضج من القتل
وهم- في هذا- على خلاف نساء حساس بن مرة، إذ يعترف بأن نواجهن على،
تسراً وألماً، يقول:

وماتتفك نناحة تعزى بما نديت وتعلن بالنواح
أما الحارث بن عباد، فإنه يرى أن القتل يستحق كل هذا البكاء جهراً، ولذا يقول:
وكلبا تبكي عليه البواكي وحبيب هناك يدعو العويلا^(٦٠)

والألوان الصوتية (نكي، النواكي، بدعو، عويلا) كلها تركّز على أن الصوت أساسي في بكاء الميت، خاصة إذا كان من الرؤساء أو العظماء، فيما نواحيته وإرصاء لروحه وهامته.

أما صورة خراشة بن عمرو العبسي، فتنسب من حيث المصموم - صورة المفصل النكري، مشيراً إلى المقتلة العظيمة التي أُرلوها بالعدو، بحيث تركوا النسوة تكلي يكيين قتلاهن بحرقه، والألقاط (عوة، تجاوب) في الصورة - توحى بالجهر:

ونحن تركنا عنوة أم حاجب تجاوب نوحا ساهر اللؤل ثكلا

إن هذه الجراح بإيقاعاتها التensive والافعالية تشكل مصامير الشعر الحربي الذي انتشر البكاء بين صورته الفنية بشكل معطي تتشكل من خلاله تجربة الشاعر الفنية والتي يصير فيها وجدان الجماعة في تلك الحقبة من التاريخ العربي، وقد يأتي (البكاء) في حالات أخرى غير الدب والنواح، مثلما نرى عند أوس - كما يبدو - وذلك في قوله:

فلم أر يوماً كان أكثر باكيا ووجهها ترى منه الكأبة تجنب

ولئن كان هذا البكاء يسمع عند الأفوه في تشكيله الذي استخدم فيه اللون الصوتي (مرنات) بدلاً من النوح، يقول راثياً:

فرموا له أثوابه وتفجعوا ورن مرنات وثار به النفر

ولاشك في أن الألوان الصوتية التي استخدمت فيما سبق من صور فنية توحى بالصوت الظاهر، وهي ألقاط يكثر من بينها: (النواح، النكاء، الدب، العويل، الرنين، الحنين، الولولة) وكلها - بلا شك - تحمل للسمع صوتاً يوحى بالارتفاع مع تفاوت في درجته. وهذا وهناك ألقاط أخرى شكّلت بعض الصور الحربية تشكيلاً دلاليّاً ذا قيمة إنسانية، وكان لكل صورة سياق وخصوصية يحددان معجم الشاعر الفني، ويميزان تشكيلاته - برعم تشابهها - عن غيرها. فالشعري الصعلوك يرسم تشكيله مستخدماً "الهججة" بدلاً من الزجر، في تصوير لوحة حربية أو بمعنى أدق في تصوير أحداث غزوة:

فأروا إلينا في السواد فهجهجوا وصوت فينا بالصياح المثوب^(١١)

أما النواص الكتاني فيصف قتله لأحد الأعداء، ويؤن صورته الصوتية باللفظ

(حوار)، وهو في الأصل صوت الثور وما اشتد من صوت البقرة والعجل، ولكن الشاعر استخدمه ليحدد - بدقة - ملامح الصوت الصادر من المقتول لحظة النراع، والصوت - في هذه الحالة - كثير الشبه بالخواار، ولطلق بطرة على لوحة الشاعر وإن كانت المبالغة فيها ظاهرة:

علوت بحد السيف مفرق رأسه فأسمع أهل الواديين خوارا

وإذا، فإن الدبح بالسيف هو سبب الخوار، وذلك لأن النراع العادي يختلف - من حيث ملامح ودرجة الصوت - عن نزاع المدبوح، وعليه، فإن السياق تدخل في تحديد هذه الملامح، فإذا اختلف السياق والموقف اختلف التصوير، والمفصل البكري - حين يصور دوران المقاتلين في الساحة - يرى أن التهدير أقرب إلى الدقة في هذا المشهد من غيره:

كأن هزينا يوم التقينا هزيز أباءة فيها حريق^(١٧)

فهو هنا يجعل صوت دورانهم مثل صوت أجمة القصب المشتعلة، فإذا عرفنا أن الهزيز أصلاً هو صوت دوران الرحى أو صوت حركة الريح، والصوت فيهما متقطع متذبذب عادة، فإن صوت دورانهم المكُون من (صوت السلاح المختلط بوقع الأقدام وغيرهما من أصوات منقطعة ومتغيرة) شبيه بصوت دوران الرحى أو صوت الريح المتقطع، وإذا كان صوت أجمة القصب المشتعلة متقطعاً أيضاً كما نعلم، فإن تكوين الصورة بهذا الشكل - من خلال ألقاط متناهية ومرتبطة بسباق على هذا النحو - تكوين مقبول شكلاً ومضموناً، نجح الشاعر من خلاله في أن يسمع الصوت كما أحس هو به، وكما أراد له أن يبدو في سياقها.

وقد يستخدم الشاعر صوتاً آخر في تلوين تشكيله اللفظي، كالعمل (استعاث) مثلاً، ومعناه (صاح وأغوثاه) والصياح هنا مصحوب بكلام معين يشير إلى ضعف المستغيث وربما خوفه، خاصة إذا كان المستغيث أقل مكانة ومقدرة من المعيث، وهذا المصنوع حفلت به صورة تأبط شراً حينما وصف رئيس الصعاليك، وكيف استعان به على شدته، يقول:

سباق غايات مجد في عشيرته مرجع الصوت، هذا بين أرفاق

فذاك همي وغزوي استغيث به إذا استغثت بضافي الرأس نفاق

وإذا كانت هذه الأصوات الأساسية تشكل جزءاً كبيراً من الصور الصوتية الحربية، فإن (سهيل الخيول) يشكل مساحة بارزة من هذه الصور، ويذكر السهيل منفرداً كما يذكر موصوفاً، فعامر بن الطفيل يذكر انتصاره في عارة على بني عابس، ويرسم لوحته على النحو الآتي:

لنا في الروع أبطال كرام إذا ما الخيل جدّ بها السهيل
وإدخال "جدّ بها" في السياق يوحي بتتابع السهيل وإن لم تظهر درجته، أما عبيد
فيحمل (سهيل الحيوّل) مقروناً بالفجر، ولعل ذلك يوحي بصوت منبش له وقع منقطع
سريع الاهتزازات، خاصة وأن الحيل كانت مسرعة كما نبدو في هذه الصورة:

لاحقات البطون يصهلن فخراً قد حوّن النهاب بعد النهاب
فإذا كانت حيل عبيد نصهل فخراً، فإن حيل عنزة نصهل خوفاً لشدة الالتحام،
ولذا فإن سهيلها يبدو مغايراً:

وتسهّل خوفاً، والرماح قواصد إليها، وتتصلّ أنسلال الأرقام (١٣)
ويطلق أبو دؤاد الأيادي على الحيل اسم (الصواهل) ويعرّفه بالفعل (تسمع)
ومفردات صوتية أخرى تصور احتدام المعركة مثل (لجب، حنين، إررام)، فيقول:
لجب تسمع الصواهل فيه وحنين اللقّاح والارزام
وتسهّل حيل دريد بن الصمة، وتبدو على هذا الشكل:

يحارب جرّداً كالسراحين ضمّراً تروّد بأبواب البيوت وتسهّل (١٤)
أما عامر، فيحمل السهيل كالزعد، وبدا يحدد صفة الصوت ودرجته، والصوره
العنية متكاملة تشير إلى ارتفاع السهيل:

وأثارت عجاجة بعد نسقع وصهيل مسرّعد فاكفهرت
ويحدد لبيد صفة الصوت باستخدام الصفة (أجش) والأحش هو الصوت العليط فيه
بحة يجرّح من الحياشيم، ويمتاز بالشدّة، وإن لم نعرف درجة الشدة هذه، ولا ارتفاع
الصوت أو انخفاضه:

بأجش الصوت يهوب إذا طرق الحسي من الغزو سهل
ومثلها لوحة الكلحة العربي، فصوت حصانه أحش .. ذلك الحصان الصم
الشديد الذي يسود الحيوّل، ويبدو على النحو التالي:

يعدو به قارح أجش يسود الخيل نهد مشاشه زهم^(١٢٥)

والصهيل الأجش الذي يصدره حصان مرزد بن صرار عريف، إذ أن وقع هذا الصهيل في أذن صاحبه مزامير وحلاجل، وهي صورة للصوت عريضة فلما وردت في الشعر الجاهلي، بل لعلها الوحيدة التي تحيل مرزد، وسمعا مقطوعة موسيحية يشترك في عزفها المرامير والجلجل، ويصدرها حصانه نعمة صورها على النحو التالي:

أجش صريحى كان صهيله مزامير شرب جاوبتها جلاجل

ولاشك في أن الحالة النفسية للشاعر تتدخل في تحديد إطار الصور الصوتية واختيار ألوانها الفنية، وهذا ما نلاحظه فيما سبق من صور الصهيل المختلفة. ويلاحظ أوس بن حجر اختلاف درجة صوت الحصان حين يعدو، ودرجته حين يصف، من حيث الارتفاع والشدة، وذلك في صورة يصف فيها حصانه السريع ويتذكر كيف جاء وهو يجري، وكأنه يلتهب التهاب الميم في الوبر، يقول:

نجاك جياش هزييم كما أحميت وسط الوبر الميسما

وبفضل امرؤ القيس لفظ (اهترام) لوصف حصانه، يقول:

على العقب جياش كان اهترامه إذا جاش فيه حميه غني مرجل

أما عمرو بن معد يكرب فيفصل الفعل (تهرم) ليصف صوت جري حصانه، وكأنه رعد مصاحب لطمر مثقال أحدث سيولاً جارفة، وهي صورة تشبه في مصورها صورة عامر التي أشربا إليها سابقاً، يقول:

إذا ما الركض أسهل جانيبه تهزم رعد مهترج جلاح^(١٢٦)

ومن الملاحظ في البيتين السابقين أن استخدام مادة (هرم) يشير إلى شدة وقع أقدام التحيل في حالة الجري السريع، كما يشير إلى تلاحق الخطوات وهي حالة تؤدي عادة إلى ارتفاع صوت هذا العدو بشكل لافت، وقد يؤكد هذا ما رسمه عنترة، وإن كان قد أثر استخدام (الصواعق) بدلاً من الرعد في تحديد ملامح الصوت التي تبدو شديدة جداً في صورته الفنية، يقول:

وحوافر الخيل العتاق على الصفا مثل الصواعق في قفار الغدغد

بينما يستخدم (الرعد) في صورة أخرى ترصد صوت ركض الحيل في قوله:

طرقت ديار كسدة وهي تدوي دوي الرعد من ركض الجياد

والصور السابقة تحتمل على وصف عدو الحيل، وشدة الصوت التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالسرعة وحِدَّة الموقف، حيث تكون السرعة عنصراً مهماً في إحراز السيطرة على حوض المعركة، والعور فيها إذا اشتد الانحدام، أما إذا كان الموقف مختلفاً، فإن الصوت يكون مختلفاً، إذ يكون وقع أقدام الحيل خفيفاً كخفيف وقع الفطر، كما هو عند عمرو بن معد يكرب إذ يصف ركض هرسه بقوله:

إذا ضربت سمعت لها أزيزاً كوقع القطر في الأدم الجلال^(١٧)

والأزيز صوت عريان القدر، والرعد النعيد، وهما صوتان خفيفان ضعيفان، واقتربتهما بوقع المطر - وهو صوت خفيف ضعيف أيضاً - يعطي الشاعر دقة في الوصف، ويجعل التشبيه هنا منطقياً ومعولاً، وذلك لأن التجانس محقق، وهذا التجانس يلعبه أيضاً في صورة البيت نفسه حسب رواية أخرى، إذ أتى فيها البيت على النحو التالي:

إذا ركضت سمعت لها ونيداً كوقع القطر في الأدم الجلال

ومعروف أن للجلد اليابس الصلب صوتاً ملموساً وإن كان ضعيف لا يصاهي أي صوت تجري المر من هيماء سبق من أبيات لعمر ونصه ولغيره. فإذا انتقل إلى الأعشى نلاحظه يستخدم (الصلصلة) وهي الصوت المرحج المصاعف، ويرسم صورته على هذا النحو:

عثريس تعدو، إذا مسها الصوت كعدو المصلصل الجوال

وترثي ليلي الأحيلية، فتصف عدو الخيل دون الإشارة إلى صفة الصوت أو درجته:

وللبازل الكوماء يرغو خوارها وللخيل تعدو بالكماة المشاعر^(١٨)

أما امرؤ القيس فيسمع صوت وثية هرسه مثل معمعة السعف الذي يحترق، فيقول:

سبوخاً جموحاً واحضارها كمعمعة السعف الموقد

ونلاحظ درجات متباينة لصوت العدو، تتراوح بين الحفة والشدة، والارتفاع والانخفاض، مما يدل على أن إحساس العربي العاهلي بالصوت إحساس مرهف

استطاع رسمه بأقتدار ودقة، ومن هنا، فقد سمع للحيل صوتاً آخر - غير ما ذكرنا وكان (الحممة)، وهي دون الصهيل، وعرّ الغرس حين يقصر في الصهيل ويستعين بنفسه كما يقول ابن منظور، ويستخدم عنتره اللفظ (تحمم، وحمحم) في يثين أحدهما:

فازور من وقع القنا بلهائه وشكا إلى بعرة وتحمم
والآخر:

أحمت بها بحر العناية فحمحت وقد غرقت في موجه المتلاطم
وبطولة عنتره - هنا - واقتحامه بحر الموت، لم يمنع حصانه من الشكوى، هوطة المعركة شديدة، والشاعر غير مكتزث والحصان مدرك لما هو مقدم عليه، ومن ثم لم يجد بداً من الحممة، تلك التي أجم بها الشاعر، ومع ذلك مضى إلى سبيله رغم توصلات هذا الحصان.

ومع أن اللفظ (حمحم) ألصق بالخيل منه بالإسان، فقد استخدم ذو الإصبع العدواني هذا الفعل بصيغة المصارع - في صورته إذ قال:

إني رأيت بني أبيك يحمحمون إليّ سوساً (٢٩)

وهي صورة شعر بتقارب صوت الإنسان والحصان في هذا اللون الصوتي، إلا أن البيت يشعر بأن حممة هؤلاء تنصن العيط، بيبم حممة الحصان تنصن الرحاء والإرهاق، ولعل ما يجمع بين الموقفين الاتعاليين هو عدم الرضا. ومن الملاحظ أن بعض المفردات الصوتية ترد في الصور الإنسانية والحيوانية للصوت في حالات الموقف المنشبهة، أو المتقاربة.

وللخيل صوت آخر سمعه عبيد بن الأبرص، وهو (الحسن، والحسين) فجعل يرسم ويقول:

يدب من حسنها دببها والعين حمالها مقلوب

فاشتال وارتاع من حسوسها وفعله بفعل المذروب

والحسن والحسين هما (الصوت الحفي، والحركة، والزنة)، وهما في هذا - صنوان محالان للصهيل والحممة، وإن كان يتميزان باختلاف الدرجة والشدة.

وقد يستشف الصوت من خلال ألفاظ أخرى توصل صوت الخيل، ومن ذلك ما

استخدمه الحارث بن ولة الحرامي في صورته:

ولما سمعت الخيل تدعو مقاعسا تطالعنسي من شفرة النحر جانرا (٧)

والدعاء ألصق بالإسـر، ويشير إلى النداء، وعليه، فإن استخدامه في صورة الخيل نوع من المحار وليس حقيقة، ولكنه - مع ذلك - يشير إلى صوت ما بأسلوب غير مباشر. وكثيرا ما يأتي مثل هذه الألفاظ في صور الخيل الصوتية لدلّ على أن الحرب قد وقعت، ومن ثم فإن الخيل تدعو المقدّسين إلى المداخلة، تعسيرا عن نداء الواجب لحماية الديار والأهل من العدوان القاتم أو المحتل.

ويعضّي الشاعر الجاهلي يرسم الصور الصوتية التي تسمع في ساحة المعركة بكل لون يتأني له ويشعر أنه أكثر دقة - من عبره من الألفاظ - في تصوير ما يريد تصويره. ويسمع أصواتا ليس مصدرها الخيل، فيلنعت لمعرفة مصدرها الحقيقي، فيرى السيف والرمح والدرع والخوذة والقوس وغيره، ويورع الأصوات في أدبه أنعاماً ملوّنة بالقوة أحيانا وبالضعف أحيانا أخرى، وبالعلو أو الانخفاض مرة، وبالحة أو الشدة مرة ثانية، وهكذا ينصت الشاعر، فيسمع شهقة طعنة، ويثبم قوس، ووقع رماح، ونغمة سيف، ورنة هندی، وخشخشة درع. ويبدو - من بين هذا كله - أن من بن حجر وهو يلقي السمع لطعنة حسبها (شهقا)، فيأخذ ريشه ويرسم:

وفي صدره مثل جيب الفتاة تشهق حيناً وحيناً تهرأ
أما عنزة فيسمع لها (جرساً)، فيقول:

برحبة الفرغين يهدى جرسها بالليل مغمس الصباغ الضرم
ويذكر دريد بن الصمة الطعن دون تحديد صوته، فيقول:

ويوم طعن القنا الخطي تحسبهم عانات وحش دهاها صوت منذر (٨)
ويستخدم محرر بن المكبر الصبي التلغظ (صرب) مثبّراً إلى الطعن من خلاله، ويبدو ذلك الطعن شديداً بحيث تصبح الهام من شدته:

دارت رحانا قليلاً ثم صبحهم ضرب بصيح منه حلة الهام
وقريب منه قول النابغة، وإن بدا أكثر غرابة:

بضرب يزيل الهام عن سكناته وطعن كايذاغ المخاض الضواب
والطعن والضرب يرتبطان بالمسيوف أو الرماح عادة، ولا شك في أنهما يتصمان

معنى الصوت - وإن كان يبدو حقيقياً - خاصة وأنها في ميدان المعركة، حيث الصجيج والعجيج والأنيب ووقع السيوف وطمع الرماح، وأصوات ملوثة بين العالي والخفض، ولعل صورة عنبرة تؤيد وجود هذا الصوت الضعيف، إذ يقول:

واسكت كل صوت غير ضرب وعترسة ومرمي ورامي
ويجمع بين وقع الرماح والسيوف، فيقول:

وأقبلت الخيل تحت الفغار بوقع الرماح وضرب الحداد (٧٢)
وللسيوف وقع كالرماح - عند الحارث بن حذرة أيضاً، وقد حدد نوع صوته ودرجته:

وحسيت وقع سيوفنا برعوسهم وقع الصحاب على الطراف المشرح
ويستخدم حاتم الطائي (الضرب) في صورة أخرى أيضاً:

لما رأيت الناس هرت كلابهم ضربت بسيفي ساق أفعى ففرت
ويؤكد عنبرة وجود أصوات للرماح والسيوف إذ جمعها في صورة صوتية متداخلة، نشير إلى طبيعة تكويبه النسي تلك الطبيعة التي تعشق الفروسية مهما جرت عليه وعلى غيره من منافع وأخطار، يقول في صورته:

أطيب الأصوات عندي حسن صوت الهندواني
وصرير الرمح، جهراً في الوغسي، يوم الطعان
وصياح القوم فيه وهو للأبطال داني
أسمعاني نغمة الأسى سياف، حتى تظرباني (٧٣)

ولقد حدد الأصوات هنا، صوت السيف حسن في أذنه، وسعة وقعه نظريه، وصرير الرمح عنده أطيأ الأصوات، مثله مثل صوت السيف وصياح القوم، وقد جعل من كل هذه الأصوات مقطوعة موسيقية متجسدة الألحان في سمعه هو، بحله أثبت فتأسره بأجمل الأصوات حسب رأيه. ولئن كان وضعه لصوت السيف عما جعله نغمة نظريه، فبه حدد صوت الرمح فجعله صريراً، والصرير هو كل صوت معتد، ويلاحظ أنه ربط بين الصرير والجهر والطعان، مما يوحي بالعلاقة بين الصوت والطعن.

أما الاعشى فيجعل للرماح (أطيأ)، والأطيأ - لغة - تمدد السمع وأشابهه،

وصوت الظهر والبطن والامعاء من الجوع أيضاً، وحسب الإبل الممعد، يقول في صورته الصوتية ذاكراً ناقة شديدة:

مفرجة يسط النسع فيها أطوط السهرية أن تقام
والهراق بن روحان من ربيعة مثله مثل عترة - يجعل لضرب السيف نغماً
وفصاحة أيضاً، فيقول:

ودارت رحي الحرب المشيبة للفتى وهالت نوي الألباب تلك المواقف
بها نغم الأسياق تنطق بالظلي فصيحات حد ثائرات خفائف
ويرسم عمرو بن معد يكرب صورة صوتية لسيفه، فيسمع لصوته رنة تارة،
وحففة تارة أخرى، والرنة - لغة - هي الصيحة الشديدة وهي الرنين والأرمان
الصوت الحزين عند العناء أو البكاء، وقد ورد اللفظ في اللغة مع القوس، هي
إنباصها، والمرأة في نوحها، والحمامة في سجعها، والجمار في نبيه، والسحابة في
رعدها، والماء في حريزه، أما الحففة فجاءت في وصف الحبارى والصبع والخنزير
وصوت الثوب الجديد والفرطاس إذا حركته، وللصوت بجرح من الألف، وكلها
صعيفة منخفضة، فإذا تأملنا صورته الأولى:

ونسلم للهندي في البيض رنة كرنئة أبكار زفطن عرائسا
تشعر بعمه حاصه في الصوت، فصورته العروس - عادة - حفيف مختلط، يبدو
الحزن فيه لعراق الأهل والربيع، كما يبدو فيه المرح لبداية حياة جديدة مع أبيس،
وكلاهما ورد لغة، وعليه فلرنة سيف عمرو تحمل المصموبين، لورودها أولاً في
معرض الحديث عن معركة وراول، وفيها ثنائية المسعر والمهزوم والقوى
والضعيف، ثم افترابها ثانية برنة عروس يوم زفافها، وفي كليهما يبدو الصوت
خفيضاً مميزاً، كما يبدو في صورته:

لما وقفنا في السنازل خففت مثل النعام مخافة للأشقر^(٧١)
أما مهلهل بن ربيعة فيجعل للسيف صليلاً، جاء ذلك في صورته الصوتية:
فولا الريح أسمع أهل حجر صليل البيض يقرع بالذكور
ومفردات الصوت هنا كثيرة، منها: الريح، أسمع، صليل، يقرع، وكلها تكون
صورة تداعل فيها الألوان المختلفة للصوت، استخدمها الشاعر في لوجه الحربية

الشبيهة بلوحة بشامة بن عمرو بن معاوية ابن العذير حيث يقول:

ومن تسمع داود موضونة ترى للقواضب فيها صليلا

ويأتي عنزة دائماً بالغريف، فهو يطرب لفحة السيف، وفصاحته وبطقه، ثم يجعله بعد ذلك (يصحك، ويبادي، ويبكي، ويصيح)، ويرسم الصور التالية:

تصبح الردينيات في حجاباتهم صياح العوالي في الثقباء المنقلب

يضحك السيف في يدي وينادي وله في بنان غيري حبيب^(٧٥)

ولم لا يصحك سيفه وهو متأكد من انتصار حامله والصارب فيه، بينما يعتقد ذلك الانتصار إذا كان في يد غير يد عنزة، ولذا، يبكي وينحب، ذلكم هو عنزة دائماً، فارس متميز يرسم صوراً متميزة، يبدو الصوت فيها ملوناً بكل ألوان النعم، حتى وإن كان الموقف حزيناً.

ولقد سجل الشعراء الجاهليون أصوات القوس على اختلافها، فهي مرة هتوف وأخرى كنوم، وفي ثالثة تحرن وترن ونعول، ولها نثيم وأرمل وصوت، فقوس الشعرى كثيرة الهتاف مريئة بالقوس، ويرسمها فيقول:

هتوف من الملس المتون يزنيها رصانع نطقت إليها ومحمل

ورغم أنه لم يحدد هنا متى تكون هتوفاً، إلا أنه في صورة صوتية أخرى يسمع حينها إذا زل عنها السهم، وكأنها تكلى نوح، يقول:

إذا زل عنها السهم حنّت كأنها مرزاة تكلى ترن وتعول

والرئين عند عمرو بن كلثوم حاء مقروناً بالانقلاب، يقول:

عشوزنة إذا انقلبت أرنت تشجّ قفا المنقف والجبين

وعند الأعشى:

وكل مرنان له أزمّل ولون أكفّه حادر^(٧٦)

أما التابقة فيرسم صوت قوس الحب وليس الحرب، فيقول:

ولقد أصابت قلبه من حبها عن ظهر مرنان، بسهم مُصرد

وتذكر الخنساء صوت السهام، وتجعل لها (ولولة):

ونبعة ذات ارنان وولولة ومارن العود لا كز ولا عواد

والحنين والرئين للقوس واحد، وهو صوتها عند الإبطاض، ويؤكد هذا المصمون

أوس بقوله:

كثوم طلاع الكف لا دون ملتها ولا عجنها عن موضع الكف أفضل
إذا ماتعاطوها سمعت لصوتها إذا أنبضوا عنها نفثا وأرملا

والصورة غريبة، إذ تجعل صوت القوس نثما، والنثم صوت اليوم وصوت الأسد دون الرثير، وهو صوت ضعيف كالأسين كما نقول للغة، وأما الأرملا فهو الصوت المحتلط، واللفظان معا يوحيان بصوت حفيص غير واضح المعالم ولعلهما يتعاقبان في الدرجة مع إعطى الحيين والرئيس بالنسبة للقوس، من حيث أنهما من الصوت المصعوط المكتوم كصوت المرأة التكلي في حبسها، وهو مصموم لمساء فيم سبق عرصه من شعر الحساء وصورها الصوتية الناكية.

ويرسم أوس صوره أخرى لصوت القوس، مستخدماً لفظ (نذير)، وقد قرنه بكلمة (أفكل) وهي الرعدة، وإرسال القوس دون حفظ - كما نقول الصورة، يفصي بنا إلى سماع صوت أعطى من الأصوات التي رسمتها الأبيات السالفة، وكأن الصوت يحدده الرامي بالقوس كيف يشاء، تبعاً لطرف الرمي، ودع شاهد الصورة:

وصفراء من نبع كان نذيرها إذا لم تخفضه عن الوحش أفكل^(١٦)

ولم يهمل الشاعر الحافلي ذكر صوت دروع الحرب، فهي جزء من معدات المعركة، وتبدو في ساحة الصراع بين سيف ورمح، وبين صرب وطلع، محشحة لافتة نظر علقمة بن عذرة، مما دفعه إلى تدقيق السمع لتعبير صوت هذه الحشحة الصادرة عن حركة فارس، أو وقع سيف، أو رمح، وبمين فيما بعد أن صونها على الفرسان كصوت حشحة الحصاد اليابس حين نهب عليه الريح، ثم يأخذ ريشه ويرسم هذه الصورة:

تخشخش أبدان الحديد عليهم ما خشخشت بين الحصاد جنوب.

ويسرى الأعشى رؤيته، في رسم الصورة الصوتية لدرعه مستخدماً غير ذلك من ألوان قريبة الشبه منها:

له جرس كحفيف الحصاد صادف بالليل ريحاً دبورا

وتوحي الصورتان بالصوت المتقطع، وإن لم يكن عالياً، ومثلها أو قريب منهما صوت الأدم الذي أشار إليه الأعشى في هذه الصورة:

صَبَحَانَهُمْ بِتَشَابَافٍ كَفَقِيتَ قَعَقِيعَ الْأَدَامِ
 ذَلِكَ لِأَنَّ تِلْكَ الْخُلُودَ - حِينَ أَصَابَهَا النَّشَابُ - فَعَقَقَتْ وَصَوَّتَتْ تَحْتَ وَفَعِهِ، وَقَدْ
 اسْتَحْدَمَ عَمْرُو بْنُ مَعَدٍ يَكْرِبُ اللَّوْنَ نَفْسَهُ حِينَ وَصَفَ صَوْتَ اللَّجَامِ وَهُوَ يَقَعُ بَعْضُهُ
 عَلَى بَعْضٍ، يَقُولُ مُشِيرًا إِلَى هِرَوسِيتهُ:

لَقَعَقَعَةَ اللَّجَامِ بِرَأْسِ طَرْفٍ أَحَبَّ إِلَيَّ مِنْ أَنْ تَتَكْحِنَنِي (٧٨)
 وَبِرَغْمِ أَنَّ الْقَعَقَعَةَ - عَامَةً - تَكُونُ عَالِيَةً الرَّسِّ، إِلَّا إِيَّاهَا فِي الْبَيْنَتَيْنِ هُنَا نَشْعُرَانِ
 بِصَوْتٍ خَفِيفٍ نَوْعًا مَا، لَا قَرَابَتَهُمَا بِالْأَدَمِ، وَصَوْتِ الْأَجْبَرِ حَفِيفٍ، عِلَاوَةً عَلَى أَنَّ
 الْمِيقَاقَ يَفْصِي إِلَى ذَلِكَ الْإِطْبَاعِ.

إِنَّ هَذِهِ التَّلَوِّحَاتِ الْحَرْبِيَّةَ لِلصَّوْتِ - فِي تِلْكَ السَّنَةِ سَجَلٌ يَصُمُّ إِحْسَاسَ الْعَرَبِيِّ
 بِالصَّوْتِ، وَدَقَّةَ تَصْوِيرِهِ بَعِيَّةَ هَذِهِ نَفِيسٍ بِالْحَيَاةِ وَالْحَرَكَةِ. فَإِذَا تَرَكْنَا هَذَا اللَّوْنَ مِنْ
 التَّلَوِّحَاتِ وَاتَّجَهْنَا إِلَى مَشَاهِدَةِ لَوْنٍ آخَرَ لِلصَّوْتِ الْإِنْسَانِيِّ بَعْدَ:

مَجَالِسُ الطَّرِبِ وَالشَّرَبِ:

وَتَحْتَسِلُ رَقْعَةٌ وَاسِعَةٌ مِنَ الْمَعْرِضِ الْحَمَائِيِّ، وَيَسَابُ الصَّوْتُ مِنْ حِلَالِهَا رَقِيفٌ
 مُحِبًّا إِلَى الْأَدَانِ وَالْقُلُوبِ، فَيُفِيرُ الْإِحْسَاسَ وَيَبْقُلُ دَقَّةَ الْمُشَاعِرِ، هِمَا عَلَى الرَّفَرَاتِ
 وَاللَّاهَاتِ، وَتَتَحَرَّكُ الْعَوَاطِفُ وَتَتَحَدَّدُ الصُّورُ الْعَنَائِيَّةُ كَمَا بَجَسَتْ مِنْ قَبْلِ - أَمَامَا -
 أَصْوَاتِ الْبَطُولَةِ وَالْحَيَاةِ الْحَرْبِيَّةِ الَّتِي تَحْمِلُ - بَيْنَ طَيَّانَتِهَا - صَمِيرَ الْحَمْدَةِ وَفِيهَا فِي
 هَذَا الْمَجْتَمَعِ الْمَوْلُوعِ بِالْعَرُوسِيَّةِ وَالْحَاصِصِ لَطُرُوفٍ وَأَوْصَافٍ وَمَعَاهِيمٍ مَعِينَةٍ تَرَسِّمُ لَهُ
 تَوَجُّهَهُ وَأَنْطِلَاقَهُ.

وَلَوْحَاتُ الْأَسِّ وَالطَّرِبِ الَّتِي تَعْرِى عَنِ الْإِحْسَاسِ الدَّائِي وَالْوَحْدَانِيِّ لِلشَّاعِرِ
 تَرَصَّدُ لَصُوتِ الْفَيَّاسِ أَلْوَانَهُ، هُوَ أَبْجٌ، طَبِيعِيٌّ، وَأَنْجٌ يَفْعَلُ الشَّرَابَ، وَصَدَاحٌ مَعْرَدٌ
 تَعْرِيدُ الطَّيُورِ أَحْيَانًا، وَرَخِيمٌ أَحْيَانًا أُخْرَى، تَنْشُدُ الْقُبَّةَ مَرَّةً، وَتَرْتَلُّ أُخْرَى، وَتَقْلُبُ
 الْأَوْتَارَ بَعْضُهَا مَرَّةً ثَالِثَةً، وَتَرْجِعُ بِصَوْتِهَا فَتَلْهَبُ قُلُوبَ النَّدَامَى. وَبِشَارِكِهَا الشَّرْبُ
 الْعَمَاءُ بِأَصْوَاتِ أَهْيَكْنَتِهَا الْحَمَرِ، هَيْدُو كَصَوْتِ بُوخٍ حَوْلَ حِجَارَةٍ لَمْ تَرْفَعْ كَمَا يَقُولُ
 الْحَادِرَةُ. وَيَبْدُو الْعَارِفُونَ مِنْ وَرَاءِ ذَلِكَ كُلِّهِ بَيْنَ حَامِلِ عَوْدٍ وَصَارِبِ دَهَبٍ، وَلَا عِبَ

على صبح أو بربط، وهكذا تتصاعد الأنعام، فيعلو صوت المزهَر الأَحْسَ حَبِياً،
ويجاوبه الدَفُّ الزَّجَلُ حَبِياً أُحَرً، والناي يَبْكِي شَجْوَهُ فَيَسْتَجِيبُ لَهُ مَوْتَرٌ نَلَاعُهُ مَعْبِيَةً.
ويرفأ أَسْمَاعُهُا حَيَاتِيّاً صَوْتُ قَبِيَّةٍ مُنْطَلِقٍ مِنْ لَوْحَةٍ قَبِيَّةٍ لَعَبِيدِ بْنِ الْأَبْرَصِ وَقَدْ رَسَمَ
فِيهَا مَلَامَحَ صَوْنِهَا الَّذِي بَحَّ مِنْ كَثْرَةِ الشَّرْبِ وَهِيَ تَعْرِفُ عَلَى الْعُودِ كَمَا بَرَى:

وَمَسْمَعَةٌ قَدْ أَصْحَلُ الشَّرْبُ صَوْنَهَا تَأْوِي إِلَى أَوْتَارِ أَجُوفٍ مَحْنُوبٍ
وَيَرْسُمُ عِيدَ الْمَسِيحِ بِنَ عَصَلَةٍ صُورُهُ لَقَبِيَّةٍ أُحَرًى تَدُورُ فِي وَصْعٍ أُحَرٍ:

وَسَمَاعٌ مَدَجْنَةٌ تَعْلُقُنَا حَتَّى تَكُونُ تَتَاوَمُ الْعَجَمِ
وَأَمَّا الْأَسْوَدُ بْنُ يَعْقَرٍ فَيَدُقُّ فِي سَمَاعِهِ، وَيَصِفُ صَوْتَ الْعَيْنَةِ بِهَذِهِ الصُّورَةِ الَّتِي
يَبْدُو فِيهَا مَلْعَةٌ بِأَسَالِيبِ الصَّعْصَعَةِ إِيْمَاماً حَبِياً، فَالْصَّوْتُ أَبْعَ رَحِيمٍ، وَالْأَسْلُوبُ هُوَ
الْتَرْتِيلُ، وَالْغَنَاءُ مُتَقَنٌ:

تَفْنِيَّةٌ بِحَاءِ الْغَنَاءِ مَجِيدَةٌ بِصَوْتِ رَحِيمٍ أَوْ سَمَاعٍ مَرْتَلٍ
وَيَصُورُ بَشَرَ بْنَ عَمْرٍو بْنِ مَرْثَدٍ مُجْلِساً لِلْغَنَاءِ فِيهِ أَكْثَرُ مِنْ قَبِيَّةٍ تَشْتَرِكُ فِي الْغَنَاءِ
وَالْعَزْفِ، يَقُولُ:

فَبَاتُوا لَنَا ضَافِئاً وَبِتَنَا بِنَعْمَةٍ لَنَا مَسْمَعَاتُ بِالْذُفُوفِ وَسَامِرٍ
وَيَشِيرُ الْأَعْمَى أَيْضاً إِلَى هَؤُلَاءِ الْمَسْمَعَاتِ الْعَارِفَاتِ وَيَرْسُمُ الْأَكْفَ وَهِيَ تَقْلَبُ
الْأَوْتَارَ يَقُولُ:

وَمَسْمَعَتَانِ وَصَنَاجِدَةٌ قَلْبُ الْكَفِّ أَوْتَارُهَا
ثُمَّ يَصِفُ صَوْنَهَا حِينَ يَشْجَعُهَا الشَّرْبُ عَلَى الْغَنَاءِ - مَسْجَمِينَ - فَتَصْرُبُ بِمَزْهَرِهَا،
وَتَبْدُو عَلَى هَذَا النَحْوِ:

وَصَدُوحٌ إِذَا يَهَيَّجَهَا الشَّرْبُ تَرَقَّتْ فِي مَزْهَرٍ مُنْدُوفٍ
وَكَأَنِّي - هَا - بِالْأَصْوَاتِ مُحْتَاطَةٌ عَالِيَةً، يَبْدُرُ مِنْ حَلَالِهَا صَدَاحُ هَذِهِ الْمَعْبِيَةِ،
وَوَصَفُ صَوْتِ الْمَغْنِيَةِ بِاسْتِخْدَامِ (الْصَدَاحِ) جَاءَ عِنْدَ أَكْثَرِ مَنْ شَاعَرَ، وَمِنْهَا مَا قَالَهُ
أَسْمَاءُ بْنُ خَارِجَةَ الْمُخَضَرَمُ:

وَبِهِ الصَّدَى وَالْعَزْفُ تَحْسِبُهُ صَدَحَ الْقَيَّانِ عَزْفُنَ لِلشَّرْبِ
وَيَصُورُ غَيْرَهُ الْقَيَّانَ عَارِفَاتُ بِالْذَفِّ فِي مَحَلِّ شَرَابٍ:

إِنَّ فِينَا الْقَيَّانَ يَعْزِفُنَ بِالْذَفِّ لَفَتْنَانَا وَعِشْنَانَا رَحِيماً

ومثله حسان بن ثابت إذ يقول:

ظل حولي قريانه عازقات مثل آدم كوانس وعواط

ولعل الأعشى أكثر من وصف هذه القينات في محالأس الأسس وهن يعرفن على آلات مختلفة، منها الدف والمزهر، وهو يدقق في وصف أصواتهن، لاسيما وأن علاقته بهن علاقة عميقة إذ كان يسمعهن في مجالس معدوحيه، ويصفهن وصفاً دقيقاً، ومن ذلك قوله واصفاً مجلس أس:

بصبوح صافية وجذب كرينة بموثر تأتاله ابهامها

وفي صورة أخرى يقول واصفاً ثياب قينة ترجع في صوتها:

ومستجيب تخال الصنج يسمعه إذا ترجّع فيه القينة الفضل

وصداح القينات يختلط بصوت الخلايل حينما يقرن الغناء بالرقص، فتدو لوحة صوتية متنوعة الألوان بين عناء ورقص وعزف بالعود، وربة حلحال، ويرسم هذه اللوحة الملونة نعيم بن أبي بن مقل على النحو الآتي:

صدحت لنا جيداء يركض ساقها عند التجار مجامع الخخال

فضلاً ينازعها المحايض رجعها بأحدلاصلح ولا مصحاح^(٧٩)

والأصوات في الصورة متنوعة سمع أنغامها في أوتار العود وعناء القينة وربة الخخال لتكوّن في النهاية انسجاماً موسيقياً شائفاً.

ويتناول طرفة صوت قينة فيجد فيه تريبداً وتريحفاً وتحريناً وتريقفاً، وهي درجات صوتية تتلاعب في إبداعها هذه القينة التي يعرف صنعها أحسن معرفة، يقول:

إذا نحن قلنا: أسمعننا، انبرت لنا على رسلها مطروفة لم تشدد

إذا رجعت في صوتها خلت صوتها تجاوب أظفار على ربيع ردى

ويشير الشعراء أحياناً إلى الأصوات الموسيقية من خلال ذكر العناء صمة أو ذكر العارفين أو ذكرهما معاً دون تحديد صفة الصوت ودرجته، ومن ذلك قول الأعشى:

وشاهدنا الورد والياسمين والمسمعات بقصائبها^(٨٠)

والقصايب هنا نصمّ الرامرين والرامير، وتشير إلى أوتار العود صالها، وقد ذكر المرمار أبو ذؤيب وسمّاه (موشى ثقيب) إذ يقول مصوراً أثر الشوق والأرق:

أرقت لذكره من غير نوب كما يهتاج موشي ثقيب
ويأتي مزردين صرار بصورة طريفة، حين يرى أن سهيل فرسه مثل صوت
مزامير، يقول:

أجش صريحي كأن سهيله مزامير شرب جاوبتها جلاجل
أما دو جد الحميري يذكر عرف القيان دون الغناء في مجلس شراب:
لدى عزف القيان إذا انتشينا وإذا نسقى من الخمر الرحيق
ويذكر زهير الغناء عامة من خلال لوحة أس وانسجام:
يجرون البرود وقد تمشتت حمياً الكأس فيهم والغناء
أما برح بن مسهر الطائي فيشير إلى المعينات في لوحة شراب دون توصيح صفة
الغناء أو درجة الصوت، وإن كان ذكرهن يوحي بوجود غناء معين حتى وإن لم
يشر إليه الشاعر صراحة:

ولينا سمعات عند شرب وغزلان يعذ لها الحموم
وعند الأعشى:
ليأتينه منطلق مائر مستوثق للمسموع الأثر
ومادام هناك سمعات ومسمعون، فلا بد أن يكون هناك غناء، ولعل حسان أدرر
اللوحة بصورة أكثر تحديداً:

تغزو على وتدماني لمرفقه نقضي اللذات من لهو واسماع
ثم يشير إلى الغناء عامة دون وصف، في معرض حديثه عن مجلس شراب:
نشربها صرفاً مزوجة ثم نغني في بيوت الرخام
وفي كل لا يبدو الصوت صراحة ولا درجته أو صفته، بل يلمس خلال عرص
عام لهذه المجالس اللاحية التي لا تخطو من غناء وعرف. ومن الملاحظ أن وجود
المعينات أو السمعات في معظم الصور الصوتية - وربما كلها - ملازم لمجلس أس أو
شراب، وفي أغلبها أيضاً تكون المعينة صارية على الأوتار وعارفة على آلة موسيقية
معينة، ولعل أشهرها المزهر، وقد جاءت الصور هذه عند الأعشى بصورة واضحة
منها قوله:

إذا قلت غني الشرب قامت بمزهر يكاد إذا دارت له الكف ينطق (٨١)

فهى بالإصافة إلى إبداعها في العناء مبدعة في ملاعبة المرهر بحيث يراه يكاد ينطق، وحتى في حالة الرثاء- رثاء النفس أحياناً- نجد أن الشاعر الجاهلي حريص على الربط بين القيان المعنويات ومزهرهن خاصة، والالات العارفة عامة، وكأن ذلك من معررات تفوقها في هذا المجال، ودلالة على ضرورة إيجادها لتعزب به لتكون قبينة شرب لها حق الوجود والعمل في هذه المجالس المرحية، فليبد يقول، في رثائه، مشيراً إلى عشيرته المتوفى دور الطرب والسماع:

وهاهو ذا أحبة بن الجلاح أيضاً عندما شعر بأن أنا كرب نبع بن حسان قاتله،
يوحي للقبينة بغناء هذا البيت:

لتبكني قبينة ومزهرها ولتبكني قهوة وشاربها

ولقد أشار عبدة بن الطبيب إلى مستوى الشعر الذي كان يعني، فهو شعر مذهب وكأنه صرب من النقوش نشده وعرّده قبينة طويلة العنق، تقطعه بنغمات مؤداة أحسن أداء، وقد رسم لهذا كله صورة قبينة تشبّر إلى مجلس شراب وشهرة الشعر المنشد:

صرفاً مزاجاً وأحياناً يعثتنا شعر كمذهبة السمان محمول

تذرى حواشيه جيداء أنيسة في صوتها لسماع الشرب ترتيلاً^(٨٦)

والشاعر بهذا يحدد صفة الصوت هنا، فهو يرتيل يوحى بالصعق على بعض المقاطع ونقيصها- مع الإطالة- نبعاً للنعمة والمصمون لتكون أكثر تأثيراً وأجمل وقعا. وحيث يشير إلى أن القبينة أشدته فعته، فإنه يشير من خلال ذلك إلى أن الإنشاد كان منغماً، وذكر صوت الإنشاد ورد عند عبدة أيضاً، بدلالة تفيد تقطيعه على شكل نغمات مطربة، ويؤكد ذلك الأحبار التي وردت عن الأعشى وتلقيه بصداحة العرب، كديه عن إنشاده شعره بأسلوب عياني منعم، وقد أشار إلى الإنشاد بقوله يصف ثورا:

يصيح للنبأ اسماعه اصاخة الناشد للمنشد

والإنشاد نوع من العناء وإن كان أقل في الترددات الصوتية التي تدرر في العناء المعروف.

وليمت النساء وحدهن من كرى بلجر هذه المجالس المرحية من خلال مهنة العناء

والعرف، وتناول الأصوات المختلفة بمهارة واقتدار، بل كان من الرجال من باهر هؤلاء القيان في هذا المجال، وإن كانت الطاهرة النسائية أوسع انتشاراً كما يبدو في القاموس الشعري بالنسبة لهذا الجانب الفني عند عرب الجاهلية.

ومن الصور الصوتية التي تشير إلى المغنين من الرجال والعارفين. لوحة فنية رسمها الأعشى، وهي تقول:

ومغنٌ كلما قيل له أسمع الشسرِب، فغنى وصدح

وثنى السكفَ على ذي عتب يصل الصوت بذى زبر أبخ

واللوحة التي تجمع بين الشرب والمعين العارفين والانتهم الموسيقى تشير إلى رقي فني في العناء والألحان فالعناء متنوع الأداء والأصوات، والآلات الموسيقية تحتاج إلى دراية في التوقيع عليها، وهي دراية يبدو أن الأعشى أعجب بها، ف رسم لها هذه الألفاظ الصوتية العذبة بموسيقاها العذبة الراقصة، التي جعل غناء هذه الصور الشعرية للأعشى وغيره ممن سار على موائه فساب اسياناً رقيقاً فيه برديد وترجيع وحفة وحزم مرقص. والأعشى من الذين كان بأسرهم جمال الصوت وعدوبة اللحن، ولهذا كثرت تصويره لهذا العناء وآلات الطرب والعارفين والمسمعات، فها هو ذا يصور كيف أن المعنى يظل يصدح طوال ليلته حتى يغيب صوته أو يحتفي فيكمل ليلته بالعرف، فإذا بقي صوت السمع وتراخي الصبح عن إكمال جلسة الأس، أكمل الألوان الصوتية مغنى آخر في الصورة الغبية التي بدت على النحو التالي:

وإذا المسمع أفنى صوته عَزَف الصنَج فنادى صوت ون

وإذا ماغض من صوتيهما وأطاع اللحن، غَنَّا مغن

والصنَج هو الدف عند العرب، فإذا كان ذا أوتار فدهيل تختص به العجم، وهو غالباً يكون من الآلات الوترية، وقد ورد أكثر من مرة عند الأعشى كما في قوله،

ومستجيب تخال الصنَج يسمعه إذا ترجع فيه القينة الفضل

أما عند ساعده بن جوية، فقد حمل المعنى لقب (صانجة)، ويعز من ساعدة في صورته العارف المعنى في مجلس يجمعه بعد من أحد الشراب منه كل مأخذ، بحيث جعلته الشوہ يترنم كما يفعل المعنى ويعز في عبائه، والشاعر في هذه الصورة يرصد لصفة الصوت الذي يبدو في اللوحة على النحو الآتي.

وعاودني ديني فبثت كأنما خلال ضلوع الصدر شرع معذ
 بأوب يدى صناجة عند مدمن غوي إذا ما ينتشي بتغرد^(٨٣)
 ولقد جاء ذكر التغريد - وصفا لصوت المغني أيضاً - عند امرئ القيس:
 يغرد بالأسحار في كل سدفة تغرد مباح الندامي المطرب
 وقريب من هذا صورة رسمها لبيد لحمار وحشي يشبهه فيها صوته بصوت المنتشي،
 يقول:

يطرب أثناء النهار كأنه غوي سقا في التجار نديم
 ولصوت الشارب نعمة ذات ترد بطيء تعرضه حالة السكر وارتحاء أعضاء
 النطق، وفي هذه الحالة يكون الصوت خفيفاً نوعاً ما، عليلاً لأن ارتحاء الأحبال
 الصوتية كارتحاء الأوتار في الآلة الموسيقية، ومنهما معاً يصدر الصوت الحفيض
 الغليظ، ولقد أتى الطفيل العنزي بصورة دقيقة لوصف هذا الصوت من خلال تشبيهه
 غناء الحمام به، وهو غناء متقطع حفيض يتراوح بين الشدة والرخاوة تبعاً
 للاهتزازات العضوية التي يحدثها مرور كميات متفاوتة من الهواء، وهي التي تحدد
 النعمة أو الجرس الموسيقي الصادر من الحمام والسكران على حد سواء، يقول الطفيل
 في اللون الصوتي للمنتشي:

يغني الحمام فوقها كل شارق غناء السكراني في عريش مظل^(٨٤)
 وصوت المنتشي رصده أكثر من شاعر رسم مجالس الأُنس والشراب، وإن كان
 بعضهم أعطاه صفة البكاء، فببدي يرى سحيل الثور الوحشي شكوى أو بكاء شارب:
 كان سحيله شكوى رئيس يحاذر من سرايا واغتيال
 تبكي شارب أسرت عليه عتيق الهابلية في القلال
 ويسمع الحادرة صوت رفاق الشراب، فيراء رؤية لبيد، ويرسم الصورة:
 متطحنين على الكنيف كأنهم يكون حول جنازة لم ترفع
 وأبو ذؤيب يسمع صوتاً مشابهاً يجعله شيحاً:

ضفادعه غرقى رواء كأنها فإن شروب رجمن تشيع
 ويرسم الأعشى صورة أخرى لأحد الشرب وقد أحده الغناء، وإن لم يعطه صفة
 البكاء، يقول:

وطلاء خسروانى إذا ذاقه الشيخ تغنى وارحن^(٨٥)

ويشير هذا التشكيل إلى حالة المنتشى وترنحه في مثبته وعثائه، ومن ثم يكون صوته بين الشدة والرخاوة، وإن كان يعمل إلى الرخاوة أكثر. ومن الحدير بالذكر هـ أن الوترين الصوتيين ينطلقان - عند إصدار النغمة الموسيقية - انطلاقاً جزئياً بحيث يسمح للهواء المتدفق من خلالهما أن يفتحهما ويلقهما بسرعة وانتظام، ومن ثم ينتج ما يعرف بدببة الأوتار الصوتية، وهي دببة تحدث نغمة تختلف من حيث الدرجة والشدة، ومن هنا يبدو صوت المنتشى رحيباً أكثر من غيره، وهكذا تتحدد الأصوات العنانية، فيكون الصوت الأحش أو المطرب أو المفرد أو الصادح أو المرتل، كما رأينا فيما سبق من لوحات فنية.

وحديثاً عن الصور الصوتية في مجالس العناء يفودنا إلى الحديث عن الآلات الموسيقية التي كانت تستخدم في هذه المجالس، وقد شفع الشاعر الجاهلي بوصفها كما شفع المجتمع الجاهلي بالعرف عليها وسماح بمعانها العذبة، وتلك النغمات التي كانت تستنخف الحليم، خاصة إذا كان ذلك في مجلس شراب وأس يجعلهم يشعرون بشوة وطرباً.

ورسم هذه الآلات يستجلي الرؤية الشعرية لهؤلاء في هذا المصمار، فالالة الموسيقية عندهم حنون تصدر الصوت فتسعد وتشجي معاً، والطنابير حسنة الأصوات، والدرابط مدحوحة، والصبح ينكي، والمزهر أحش، والصوت الأحش - كما يقول الخليل بن أحمد - هو صوت من الرأس يخرج من الخياشيم فيه عطرة وحة، وإطلاقه على صوت المرهر أحياناً يحدد صفته على نحو مشابه.

وهكذا يميز الشاعر بين أنواع النغمات والجرس الموسيقي الذي تختلف فيه الاهترارات من آلة لأخرى - تلك الاهترارات التي تكون الألوان الموسيقية المختلفة والأصوات المتباينة أو المتشابهة تبعاً لتكوين ووضع الآلة نفسها.

وأمرؤ القيس والأعشى من أكثر الشعراء ذكراً لهذه الآلات، ومن الصور الفنية التي رسمها امرؤ القيس لصوت مرهر تعرف عليه الغيبة المعيبة، قوله:

لها مزهر يعلو الخميس بصوته أجش إذا ما حركته اليدان^(٨٦)

ويشير الأعشى إلى صوت المزهر من خلال ذكر العزف عليه، وقد استخدم

اللفظ (مددوف) صفة للمرمر، يقول:

وصدوح إذا يهيجها الشرب ترققت في مزهر مندوف
ومثلها لوحة سلمى من ربيعة واصفاً أنواع لذاذاته، ومشيراً إلى صوت المرمر
وصفته من خلال الصورة الفنية الآتية:

والبيض يرفلن كالدمى في الربط والمذهب المصون
والكثر والخفض آمنا ومشعر المزهر الحنون
وفي لوحة مشابهة، يقول الأعشي:

ومزهرنا مفعّل داعم فسأى الثلاثة أزري بها

ومادام المزهر معملاً، فإن صوته يتردد في الأنحاء لا يقطع، وإن لم يشر إلى
وصفه بصورة محددة، بينما نراه في تشكيل آخر يرسمه باطفاً، ولعلها إشارة إلى
إبداع العازفة عليه وإيقانها إلى درجة أنها تنطقه، فيأمر بطفه الأعشي ويسجل افتتاحه
بهذا العزف العذب، فيقول:

إذا قلت غنى الشرب قامت بمزهر يكاد إذا دارت له الكف ينطق (٨٧)
ولمزهر علقمة الفحل صوت ريم مطرب:

قد أشهد الشرب فيهم مزهر ريم والقوم تصرعهم صهباء خرطوم
أما مرمر لبيد فصدّاح، وبهذا ذكر صفة صوته بقوله:

وقينة ومزهر صدّاح

والمزهر في كل هذه الصور: أجش، حنون، ريم، معمل، مددوف، وبعض هذه
الصفات تأتي مع صوت الإنسان، وكان المبدع الجاهلي كأن يرى تشابهاً في الصوت
بين هذين الطرفين، في أوصاف متشابهة يبدو الصوت بهما واحداً وإن اختلف
المصدر.

أما البرابط والصنوج، فقد أكثر الأعشي من ذكرها بسبب تردده على محال
العباء، يقول في إحدى تشكيلاته الفنية:

وبربطنا داعم معمل فقد كعاد يقلب أسكارها

والشطر الأول من البيت شبيه - من حيث الألفاظ - بالبيت الذي سبق ذكره
للشاعر، مع اختلاف في تقديم (معمل) على (داعم)، واستبدال ربط بمزهر،

واختلاف الشطر الثاني. وله أيضاً:

وطنابير حـمـان صـوتها عند صنـج كلـما مـن أرن(٨٨)

وفي صورة ثالثة يقرن بين الصنج والون، يقول:

وإذا المـسمع أفنى صـوته عزف الصنج، فتأدى صوت ون

والصنج والبربط والطنبور آلات وترية أيضاً، أو لعل الأعشى بأصواتها، ولذا فهو لا يفتأ يذكرها ويصفها ويجمع بينها كما يجمع بينها مجلس الطرب الذي كان يعشده، فهو في هذه الصورة يجمع بين الون والصنج والبربط وغيرها من آلات طرب وعرف، ولعل بعضها فارسي الأصل كما يبدو من أسمائها، يقول:

ومستق سنين، وون وبربط يجاوبه صنـج إذا ما ترنمـا

والشاعر هنا يحدد صوت البربط ونعمته من خلال (ترنم)، وبه يشير إلى صوت الصنج أيضاً، وإذا كان الترمم والتريـم والتريـم تطريب الصوت وحسنه، فإنه بهذا يحدد صفة الصوت الذي يختلف عنه في صورة هبة أخرى له أيضاً، إذ يسمعه فيها بكاءً وشجواً، وهاهو ذا يقرنه بالناي أيضاً، فيقول:

والناي ترنم وبربط ذي بـحة والصنج يبكي شجوه أن يوضعا

فالبربط أبـح، والصنج يبكي خوفاً من أن يوضع فلا يعزف به.

أما العود فقد جاء من خلال ذكر صفاته عند الأعشى أيضاً، يقول في صورة صوتية:

ومستجيب تخال الصنج يسمعه إذا ترجع فيه القينة الفضل

وترجيع القينة في المستجيب - وهو العود يشير إلى ترويض النعمة نفسها أكثر من مرة، كما يشير إلى صوت وعناء القينة بترويض، أما في صورة فنية أخرى فيرسم صوت العود على النحو التالي:

بصيوح صافية وجذب كريفة بمـوثر تآتاله إبهامها

ولعله أيضاً يشير إلى العود بقوله:

ومسمعتان وصنـاجة تقـلب بالكف أوتارها(٨٩)

كما يحتمل أيضاً أن يكون عديد من الأبرص قد ذكره أو قصده حين قال:

ومسمعة قد أصلح الشرب صوتها تأوى إلى أوتار أجوف محبوب

والمنحوب هو المحدود بالفوس، واقتران المنحوب بالأجوف والأوتار يوحى بشدة بأن المقصود هو العود.

ولقد ورد ذكر الآلات الموسيقية في معرض ديني، ومنها النافوس، وأعلها يشير إلى موقف ديني عند النصارى خاصة، وفي هذا يسهم الأعشي أيضاً في عرض لوحته الصوتية الدينية هذه:

فإني ورب الساجدين عشية وما صك نافوس النصارى أبينها
وفي صورة أخرى يقول المرفض الأكبر:

وتسمع تزقاء من السيوم حولنا كما ضربت بعد الهدوء النواقيس^(١٠)
ولا يكون هذا إلا من قل الرهبان الذين يقومون بضرب النواقيس في هدأة الليل
وقريباً من بروع الصباح إيذاها بالصلاة عندهم، ويؤكد هذا ما شكله الأعشي لمعاقرته
الحر حتى مطلع الفجر، حيث يذق الرهبان النواقيس للصلاة، يقول في تشكيله هذا:
وكأس كعسين الديك باكرت جدّها بفتيان صدق والنواقيس تضرب
ويفتخر لبيد بقومه، ويذكر النواقيس فيقول:

فصدّهم منطق الدجاج عن العهد وضرب النافوس فاجتنباً

أما الصور الصوتية التي تذكر فيها الآلات الموسيقية التي يستخدمها اليهود في سلوكياتهم الأدبية، فإن الحارث بن عباد رسم بعضها في لوحته هذه:

فكان اليهود في يوم عيد ضربت فيه روقشاً وطبولاً
أما المزامير، فقد جاءت من حلال (فصب وفاضب)، وقد حمل بعضها الملح
الديني كما هو الحال عند عدي بن زيد إذ يقول، ذاكرة أحد الرهبان في صنعاء:
يأنس فيها صوت الخنثام إذا جاوبها بالعشي قاصبها^(١١)
وعند لبيد في صورة أخرى:

يرجع في الصوى بمهضعات يجبن الصدر من قصب العوالي
وقد أشير إلى المزامير من حلال صونها (زمير أو رمر) وقد جمع الشاعر بين
المرير والدف، يقول عدى بن زيد واصفاً صوت المطر المنحوب دارعد:
زجل عجزه يجاوبه دفّ لخوان مآدوبة وزمير
كما يشار إلى المزامير من حلال صفاتها، يقول أبو ذؤيب:

أرقت لذكره من غير نوب كما يهتاج موشى ثقيب
والمعقر بن أوس بن حمار البارقي يذكر صوت الذفوف من خلال الإشاره إلى
المسمعات، ويعني بها-ها- العارات، يقول:

فباتوا لنا ضيفاً وبتنا بنعمة لنا مسمعات بالذفوف وسامر
وهناك صور صوتية تقتصل أحياناً برجال الدين، فربيعه بن مفر وم نصف
صوت راهب يقوم ليله مصلياً داعياً يبدو في اللوحة الغيبة على الشكل التالي:
جار ساعات المنام لربه حتى تخدّد لحمه متشمعل^(١٦)
وبصور عدي بن زيد الصوت نفسه قائلاً:

إنني والله فأقبل حلفي لأبيل كلما صلي جار
والجار رفع الصوت مع الدعاء والاستعانة، وإن كان الدعاء - عادة - بصوت
خفيض، إلا أن الاستعانة عند الشدة تدعو إلى رفع الصوت أحياناً، مع أن الإيحاء هنا
يقصى بأن يكون الصوت خفيضاً نوعاً ما، خاصة وأن البيت الذي يليه يساعد على
ذلك الإيحاء، والراهب ترتعد أحشاه خشية من الله، والصوت الخفيض في هذه
الحالة أكثر واقعية، يقول عدي:

مرعد أحشاه في هيكل حسن لعمه وفي الشعر
وقد وردت صيغة التصغير من (أبيل) عند الأعشى، إذ يقول:
وما أبيلي على هيكل بناء وصلب فيه وصارا
برواح من صلوات الملك طوراً سجوداً وطوراً جزارا
وقد يكرر الصوت (هراجاً)، والهج - في الأصل - أنغام خفيفة راقصة تستخف
الحليم، وقد لوس الأعشى به صورته الغيبة حينما سمع صوت محوسي يسقي الحمر في
بيت عبادة، يقول:

ونظّل تجرى بيئتنا ومفدّم يسقي بها
هزج عليه التومتا ن، إذا نشاء عدا بها
وفي صورة أخرى يشير إلى صوت حارس الخمر وعادة ما يكون من رجال
الدين اليهود أو النصاري - وهو يصلي ويرمزم، والرمزعة هنا صوت يصدر من
المجوس في صلاتهم عادة، يقول الأعشى:

لها حارس ما يبرح الدهر بيثها إذا بحث صلى عليها وزمزا
ولاشك في أن الصلاة تحمل معنى الدعاء، وهو على كل حال - صوت سواء
أكان حقيقياً أم عالياً، ويؤكد هذا الأعشى في صورته:
وصهباء طاف يهوديتها وأبرزها وعليها ختم
وقابلها الريح في دنها وصلى على دنها وارسم^(١٣)
ومثله التمسيح والابتهال والتهليل، وكلها تصدر من المنعند نصراً ودعاءً
وتقدساً، وقد جاءت في الشعر الجاهلي في معرض الحديث عن الأصنام عامة، وهذا
ماجده عند ربيع بن صبيح الغزاري ذاكراً صنم الأقيصر في الشام والغناء الديني
حولها، ويقسم قائلاً:

فإنني والذي نغم الأنعام له حول الأقيصر تسبيح وتهليل
وقد يؤكد هذا الاقتراح ما قاله صرار بن الأرواح حين قدم على النبي وقد أسلم:
خلعت القداح وعزف القيان والخمر تصلية وابتهالا
وقريب منه الصورة التي رسمها الأعشى ذاكراً الابتهال:
لاتقعدن، وقد أكلتها حطبا تعود من شرها يوماً وتبتهل

• يقع في العدد القادم •

الهوامش والمراجع

- ١- من تربية الصوت و علم التجويد، عطيات عبد الحالق خليل و باهد أحمد حافظ، ص/ ١٠، الأنجلو المصرية.
- ٢- كتاب الطبيعة والكيمياء/ ٢٠/ سلسلة كتاب المعرفة، بيروت ١٩٨٧.
- ٣- الطائفة الشمسية، محمود سليم عودة/ ٤٧/ دار النهار للنشر، بيروت ١٩٧٩.
- ٤- فن تربية الصوت/ ٢٨، ٢٩، ١٥.
- ٥- المرجع السابق/ ٦٦، ٦٧.
- ٦- الطبيعة والكيمياء/ ٢٠، ٢١، وكتاب الصوت، ألكسندر أفرون/ ١٣، ١٤، ١٦، ١٩، ٢١، ٣٣، ٣٤، ٤٣، ٦٠، ترجمة محمد عر الدين فؤاد، مراجعة علي شعيب، دار الكركس ١٩٦٢، ثم الصوت، أفرون ص/ ٦٥، ٦٦.

٧ - انظر كتاب "الاتقان في علوم القرآن" جلال الدين السيوطي، ج ١/٩٤ وما بعدها المكتبة الثقافية بيروت.

٨ - لسان العرب، ابن منظور جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري، ج ١/١٥٦، ٢٧٥، ٢٧٦، ٣٢٠، ٣٥٦، ج ٢/٢، ٩، ٤٥، ٢٥٢، ٢٦٦، ٢٧٦، ٢٨٩، ٢٩٤، ٣٢٦، ٣٦١، ٤٣١، ٤٨٠، ج ٣/١، ٦، ١٢٩، ١٣٥، ١٣٧، ١٤٣، ٢٠٠، ٢٠٩، ٢١٣، ٢٢٦، ٣٠١، ٣٠٥، ٤٦١، ٤٦٦، ج ٤/٤٢، ١٥٢، ١٦٠، ٢٠١، ٤٣٠، ٤٣١، ٤٤٤، ج ٥/١٨١، ١٩٥، ٣٤٥، ٣٩٩، ٤٠٢، ٤٠٦، ٤٠٧، ٤١٥، ج ٦/١٩، ١٣٠، ١٧٥، ٢٣٢، ج ٧/٥٥، ٦١، ٩٨، ١١٩، ١٢١، ١٧٠، ٢٢٠، ٢٢٢، ٢٦٨، ٢٨٨، ٢٩١، ٣٣٤، ٣٤٩، ج ٨/١٣٢، ١٤١، ١٦١، ١٦٥، ١٨٦، ج ٩/٤، ٣، ١٩، ١٢٦، ١٢٤، ١٥٠، ١٦٨، ١٨٠، ٢٣٧، ٤٧٢، ج ١٠/١٣، ٢٦، ١٣٥، ١٥٩، ٢١٧، ٢٢٧، ٢٩٧، ٤٢٩، ج ١١/١٤٩، ٢٥٩، ٣٠٣، ج ١٢/٥٩، ٦٦، ٦٩، ٢٣١، ٢٣٩، ٢٤٧، ٣٤٢، ٣٤٥، ج ١٣/١٩، ٣٨، ٢٨١، ٣٢١، ٣٢٩، ٤٠١، ٤٠٥، ٤١٠، ٥١٠، ج ١٤/٩٠، ١٧١، ٢٢٥، ٢٢٩، ٢٦٣، ٣١٧، ج ١٥/٥١، ٩٦، ١٢٩، ١٦٥، ٢١١، ٣٤٠، ٤١٨، ج ١٦/١٧، ٤٤، ٩١، ١٠٦، ٧٤، ١٦٨، ٢٨٥، ج ١٧/٣، ٤٧، ٤١، ٢٦٣، ٣٤٥، ٣٦٥، ج ١٨/٨٨، ٢٨١، ٣٠٧، ج ١٩/٤٥، ٧٦، ١٥٠، ١٦٩، ١٨٦، ٣٤٢، ٣٧١، ٣٧٦، ج ٢٠/١١٦، ١٧٩، ٢٠٧، ٢٣٦، ٢٥٣، ٢٧٧، طبعة مصورة عن طبعة بولاق، الدار المصرية للتأليف والترجمة.

٩ - البقرة، الآيات/ ٩٣، ٧٥، ١١٣، ١١٨، ١٢٦، ١٨٦، ٢١١، ٢١٩.

١٠- النساء/ للآيات على التوالي/ ٩٦، ٤٢، ١٤٠.

١١- المائدة/ ٥٨، الانفال/ ٣٥.

١٢- هود/ ٤٥، ٧١ يوسف/ ١٦.

١٣- إبراهيم/ ٢٢.

١٤- طه/ ١٨.

١٥- الأنبياء/ ٣، ٨٩، ١١٠.

١٦- القصص/ ١٨، فاطر/ ٣٧.

١٧- يس/ ٤٣.

١٨- الحجرات/ ٣، ٢.

١٩- ق/ ٤١.

٢٠- الذاريات/ ٢٩.

٢١- القلم/ ٢٣، المتفقون/ ٤.

٢٢- هود/ ٦٧، المؤمنون/ ٤١، يس/ ٢٩، ٥٣.

- ٢٣- ق/ ٤٢، النازعات/ ١٣.
- ٢٤- الأعراف/ ١٤٨، لقمان/ ١٩.
- ٢٥- البقرة/ ١٩، الرعد/ ١٣.
- ٢٦- آل عمران/ ١١٧، القمر/ ١٩.
- ٢٧- الأنبياء/ ١٠٢، الفرقان/ ١٢.
- ٢٨- هود/ ١٠٦.
- ٢٩- ديوان أوس بن حجر/ ٧٣، ط. ثالثة، بيروت ١٩٧٩، والتصني هو ما بين الرأس والكاهل من العنق كدحنته عنقه، مشف الحمار فمه، والتنف هو العنق.
- ٣٠- المفضليات، لأبي العباس الفضل بن محمد الضبي/ ٨٧٢، ٨٦٥، بيروت ١٩٢٠.
- ٣١- شعراء النصرانية في الجاهلية، جمع لويس شيخو، ج٣/ ٤٠٢، المطبعة النموذجية ١٩٨٢.
- ٣٢- المفضليات/ ٨٠١، شعراء النصرانية/ ج٣/ ٤٣١.
- ٣٣- ديوان النابغة الذبياني/ ١٧٢، تحقيق فوزي عطوي، بيروت ١٩٦٩.
- ٣٤- شعراء النصرانية/ ج٣/ ٤٣١، شرح ديوان امرئ القيس، حسن السندوي/ ١١٦، ط. - رابعة، مصر ١٩٥٩.
- ٣٥- شرح ديوان الخنساء/ ١٣، ٣٨، ٧٦، دار التراث بيروت ١٩٦٨.
- ٣٦- ديوان النابغة/ ١٧٢، ٢٠١، المفضليات/ ٧.
- ٣٧- شرح ديوان الخنساء/ ٤٦، المفضليات/ ٨٢٥، شعراء النصرانية/ ج٤/ ٤٨٩.
- ٣٨- ديوان زهير بن أبي سلمى/ ٣١، دار بيروت ١٩٨٢.
- ٣٩- شعر وأيام العرب، عفيف عبد الرحمن/ ٣١٠، ٣١١، ط. أولى، بيروت ١٩٨٤.
- ٤٠- شعراء النصرانية/ ج٣/ ٢٨٠، المفضليات ٥٤٢.
- ٤١- شعراء النصرانية/ ج٢/ ١٤٣، ديوان ليبد بن ربيعة/ ١٤٦، دار صادر، بيروت.
- ٤٢- ديوان دريد بن الصمة/ ٦١، دار قتيبة، ١٩٨١، الشعر وأيام العرب/ ٢٣٩.
- ٤٣- شرح ديوان الخنساء/ ٧، ديوان عنتر بن شداد/ ٤٧، ط. أولى، بيروت ١٩٦٨.
- ٤٤- ديوان أوس/ ٣١، المفضليات/ ٦٠٥، ديوان ليبد/ ١٩٠.
- ٤٥- جمهرة أشعار العرب، لأبي زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي/ ٢٠٨، دار صادر، بيروت.
- ٤٦- الشعر وأيام العرب/ ٣١٠، الأصمعيات، اختيار أبي سعيد عبد الملك بن قريب بن عبد الملك/ ١٨٩، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، ط. رابعة، دار المعارف، مصر.
- ٤٧- ديوان النابغة/ ٥٧، الشعر وأيام العرب/ ١٥٨، المفضليات/ ٢١.
- ٤٨- الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، على البطل/ ٨٨، ط. ثانية

١٩٨١، ديوان عنتره/ ٧٩، ١١٠، ١٩٦.

٤٩- ديوان عمرو بن معد يكرب الزبيدي/ ١١٠، ١١٣، ط. ثانية، دمشق ١٩٨٢.

٥٠- الشعر وأيام العرب/ ٣٠٤، ديوان لبيد/ ٢٩، المفضليات/ ٦٢٦.

٥١- ديوان عامر بن الطفيل/ ٦٢، بيروت ١٩٧٩، شعر الحرب في أدب العرب، زكي المحاسني/ ٤٢، ط. ثانية، دار المعارف بمصر.

٥٢- ديوان عنتره/ ١٧، الأصمعيات/ ١٤٠.

٥٣- ديوان عنتره/ ١٧، ٤٩، ١٨٧، ٦٢، ١٥٧، ديوان عمرو بن معد يكرب/ ٦٧، ديوان لبيد/ ٤١، ٥٠، ٧٩، ٩٠.

٥٤- ديوان طرفة بن العبد/ ١٣، بيروت، ديوان عامر/ ٩٢، ٩٥، ١٠٠.

٥٥- ديوان عنتره/ ٣١، ٦٧، ١٥٨، ديوان عمرو/ ١٦١، ديوان لبيد/ ٢٩.

٥٦- اللقان والغناء في العصر الجاهلي/ ناصر الدين الأسد/ ١٥٣، ط. ثانية، دار المعارف بمصر ١٩٦٨، شعر الرثاء في العصر الجاهلي، مصطفى الشوري/ ١٩٦، ١٩١، الدار الجامعية للطباعة والنشر، بيروت ١٩٨٣.

٥٧- شرح ديوان أمية بن أبي الصلت/ ٢٤، قدم له سيف الدين الكاتب وأحمد عصام الكاتب، دار مكتبة الحياة، بيروت.

٥٨- شرح ديوان الخنساء/ ١١، ٢٥، ٧٧، ٩٠، ٨٩، ١٠٨، ١٣٤.

٥٩- ديوان عبيد بن الأبرص/ ٤٨/٣٦، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٨٣، ديوان عنتره/ ٢٨.

٦٠- لأصمعيات/ ٢٠٢، شعراء النصرانية/ ج٢/ ٢٠٤، ج٣/ ٢٤٧، ٢٨٠.

٦١- المفضليات/ ٨٢٥، ديوان أوس/ ٦، شعر الرثاء/ ١٩٦، لامية العرب/ ٢٠، مكتبة الحياة، بيروت ١٩٧٤.

٦٢- الشعر وأيام العرب/ ٤٠١، الأصمعيات/ ١٩٠.

٦٣- المفضليات/ ١٣، ديوان عامر بن الطفيل/ ٩٥، ديوان عبيد/ ٤٣، ديوان عنتره/ ٦٢.

٦٤- الأصمعيات/ ١٨٩، شعراء النصرانية/ ج٥/ ٧٧٨.

٦٥- ديوان عامر/ ٣٤، ديوان لبيد/ ١٤٤، المفضليات/ ٤٧.

٦٦- اللقان/ ١٠٨، ٢٠٧، ديوان أوس/ ١١٤، ديوان عمرو/ ٧٧.

٦٧- ديوان عنتره/ ٧٩، ديوان عمرو/ ١٠٨.

٦٨- ديوان الأعشى/ ١٦٥، بيروت ١٩٨٣، شرح ديوان الخنساء/ ١٠٦.

٦٩- شعراء النصرانية/ ج١/ ٤١، ج٥/ ٦٣٤، ديوان عنتره/ ١٨، ٦٢.

٧٠- ديوان عبيد/ ٢٩، ٣٠، المفضليات/ ٣٢٩.

٧١- ديوان أوس/ ٣٠، ديوان عنتره/ ١٦، شعراء النصرانية/ ج٥/ ٧٨١.

- ٧٢- المفضليات/ ٥١٠، ديوان النابغة/ ٥٢، ديوان عنترة/ ١٠٧، ٢٤.
- ٧٣- المفضليات/ ٥١٠، شعراء التصرائفية/ ج١/ ١١٨، ديوان عنترة/ ١٥٧.
- ٧٤- ديوان الأعشى/ ١٩، شعراء التصرائفية/ ج٢/ ١٤٦، ديوان عمرو/ ١٢٧، ١٢٠.
- ٧٥- الأصمعيات/ ١٥٥، المفضليات/ ٨٩، ديوان عنترة/ ٩٧، ١٩٦.
- ٧٦- لامية العرب/ ٥٣، شرح المعلقات السبع، اختيار القاضي الحسين بن أحمد الزوزني/ ١٢٥، مكتبة الحياة، بيروت، ديوان الأعشى/ ٩٦.
- ٧٧- ديوان النابغة/ ١٤٤، شرح ديوان الفخساء/ ١٨، ديوان أوس/ ٨٩، ٩٦.
- ٧٨- أشعار الشعراء الستة الجاهليين، اختيار الأعلام الشفتمري/ ١٤٧، يوسف بن سليمان، ط. أولى، دار الفكر/ ١٩٨٥ شعراء التصرائفية/ ج٣/ ٣٨٨، ديوان الأعشى/ ١٩٥، ديوان عمرو/ ١٨١.
- ٧٩- ديوان عبيد/ ٣٧، شعراء التصرائفية/ ج٢/ ٢٥٤، ٤٨٤، القيان/ ٢٧، ٢٦، ٢٨، ٤٧، ٦٦، ٦٧، الأصمعيات/ ٤٨.
- ٨٠- ديوان طرفة بن العبد/ ٣١، بيروت لبنان، ديوان الأعشى/ ٢٥.
- ٨١- القيان/ ١٠٨، ١٠٦، ١١٠، ١٦٦، ١٧٤، ١٧٣، ديوان الأعشى/ ٩٤، ١١٨.
- ٨٢- ديوان لبيد/ ٤٢، القيان/ ٧٧ المفضليات/ ٧٨٧.
- ٨٣- شعراء التصرائفية/ ج٣/ ٤٠٢، القيان/ ٢٤٣، ٦٦، ١١١.
- ٨٤- أشعار الشعراء/ ٥٥، ديوان لبيد/ ١٨٢، ديوان الطفيل الغنوي/ ١٥، تحقيق محمد عبد القادر أحمد دار الكتاب الجديد، ط. أولى، ١٩٦٨.
- ٨٥- ديوان لبيد/ ١٠٧، المفضليات/ ٦٠، القيان/ ١١٠، ٢٤٣.
- ٨٦- انظر: كتاب علم الأصوات، كمال بشر/ ٦٨، دار المعارف بمصر ١٩٨٦، امرؤ القيس، حياته وشعره الطاهر أحمد مكي/ ١٦٩، ط. رابعة، القاهرة ١٩٧٩.
- ٨٧- القيان/ ٢٧، ١٦٥، ديوان الأعشى/ ٢٥، ١١٨.
- ٨٨- القيان/ ١٧٠، ١٠٧، ١٠٨، ٢٤٣، ديوان لبيد/ ٤٢.
- ٨٩- ديوان الأعشى/ ١٨٦، القيان/ ٢٤٤، ٦٦، كريمة هينة، ٢٧.
- ٩٠- ديوان عبيد/ ٣٧، ديوان الأعشى/ ١٣٥، الأبيال الراغب، المفضليات/ ٤٦٥.
- ٩١- ديوان الأعشى/ ١١، ديوان لبيد/ ٢٠، شعراء التصرائفية/ ج٣/ ٢٧٩، ٤٥٧.
- ٩٢- ديوان لبيد/ ١٠٩، شعراء التصرائفية/ ج٤/ ٤٥٥، القيان/ ١٠٨، ٢٦، ١٣٦، والمتشعبل المستخف طرياً.
- ٩٣- شعراء التصرائفية/ ج٤/ ٤٥٣، ديوان الأعشى/ ١٨٦، ١٨٠، ٨٤، والمقدم رجل الدين المجوسي الذي يغطي فيه تبدأ في بعض شعائره/ ١٩٦.